Alibrandi fecit

HAUT-COMMISSARIAT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE EN SYRIE ET AU LIBAN

SERVICE DES ANTIQUITÉS ET DES BEAUX-ARTS

BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

TOME VI

UNE NOUVELLE PROVINCE DE L'ART BYZANTIN

LES ÉGLISES RUPESTRES DE CAPPADOCE

TEXTE

TOME DEUXIÈME (PREMIÈRE PARTIE)

GUILLAUME DE JERPHANION

DE LA COMPAGNIE DE JÉSUS
PROFESSEUR A L'INSTITUT PONTIFICAL ORIENTAL

UNE NOUVELLE PROVINCE DE L'ART BYZANTIN

LES ÉGLISES RUPESTRES DE CAPPADOCE

Deux cartes dressées et dessinées par le P. Guillaume de Jerphanion.
Aquarelles de MM. Ernest Mamboury et Tito Ridolfi.
Photographies des PP. Guillaume de Jerphanion et Joannès Gransault.
Dessins de MM. Ernest Mamboury, Tito Ridolfi, Giorgio Guidi, Philippe Burnot et de l'auteur.

Ouvrage publié avec le concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
(Fondation Dourlans.)

TEXTE

TOME DEUXIÈME (PREMIÈRE PARTIE)

PARIS
LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER
12, RUE VAVIN, 12 (VIe)

1936

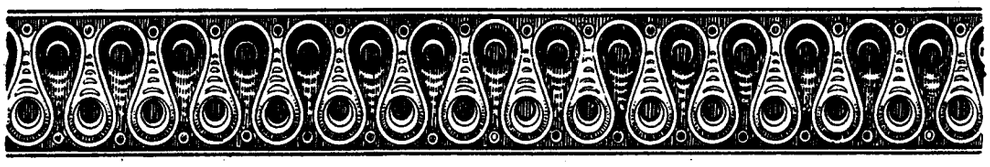


Fig. A. — Bandeau à Sainte-Barbe de Soghanle et à la nouvelle église de Toqale Kilissé.

AVANT-PROPOS

Avec le présent volume, s'achève la description des monuments figurés en nos trois albums de planches. Volume compact et varié. Il étudie, à lui seul, plus d'églises et de chapelles que les deux volumes précédents ; et, du nord-ouest au sud-est, il promène le lecteur à travers toute la région d'Urgub. Les monuments se groupent autour de quatorze localités diverses : Arabsoun, Urgub, Orta Hissar, Babayan, Sinassos, Djémil, Damsa, Souvech, Qarleq, Taghar, Bach Keuy, Orta Keuy, Mavroudjan, Soghanle Déré ; tandis que les deux premiers volumes se limitaient à Gueurémé et à ses environs immédiats : Matchan, Tchaouch In, Zilvé, Gulli Déré.

Plus de cinquante chapelles ou églises sont mentionnées, dont une bonne moitié font l'objet de descriptions étendues. Sur les autres, on trouvera des notes plus ou moins développées. Sans doute, aucun de ces monuments n'égale en importance Toqale Kilissé, à qui nous avons consacré, aux premières parties de l'ouvrage, deux longs chapitres (IX, X). Le groupe de Soghanle reste bien loin de celui de Gueurémé, tant par le nombre que par la grandeur, la diversité de formes et la décoration de ses églises. Mais ailleurs, on aura des compensations. La triconque de Taghar, décrite ici pour la première fois, mérite de retenir l'attention, en raison de sa forme anormale, de ses vastes proportions et du caractère particulier de ses peintures. A Soghanle, les églises et chapelles superposées de Belli Kilissé frap-

peront par leur agencement comme par leurs images et par leur décor extérieur.

Dans l'ensemble, le volume présente une grande variété. Il le doit à la dispersion des monuments : les habitudes des tailleurs de roche et des peintres n'étaient pas les mêmes dans toutes les parties de la Cappadoce troglodyte. Il le doit à leur espacement dans le temps. On trouvera, dans l'église cruciforme de Mavroudjan (inédite jusqu'à ce jour), le plus ancien de tous les cycles cappadociens, — un cycle encore proche de ses modèles syriens. A Élévra, près de Sinassos, à Hagios Stéphanos, près de Djémil, on aura de nouveaux spécimens de décorations de l'époque iconoclaste, — spécimens rendus plus intéressants par les compromis divers qu'ils manifestent entre tendances contraires ou favorables aux images. Au voisinage immédiat de ces églises archaïques, on en verra d'autres qui, conservées jusqu'à ces derniers temps au culte chrétien, offrent des peintures retouchées ou refaites, au cours des âges, quelques-unes à une date relativement récente. Si nous avions voulu nous y arrêter, Sinassos nous aurait mené jusqu'à l'époque contemporaine.

L'iconographie, par le fait même, est plus riche et moins monotone. Des cycles entiers, tels ceux de Saint-Théodore, des Saints-Apôtres, de Tavchanle Kilissé, Balleq Kilissé, Belli Kilissé se rattachent encore aux cycles archaïques de Gueurémé ; mais il n'en est point qui ne présente quelques particularités originales, ou des additions surprenantes, comme l'histoire des apôtres, ou le cycle du Baptiste, en deux églises de Belli Kilissé.

Cette même histoire des apôtres est partiellement reproduite à Balkham Déréssi, où l'on trouvera aussi un très curieux complément à l'histoire de saint Basile qui constituait un des morceaux les plus marquants de la décoration de Toqale Kilissé.

Les Quarante Martyrs, que nous avons rencontrés à la chapelle 3 de Gueurémé, à Toqale Kilissé, à Tchaouch In, reparaîtront à Saint-Théodore, à Belli Kilissé, et, sous des formes nouvelles, à Qarabach Kilissé et à Souvech, dans l'église qui porte leur nom. Là, ce n'est pas seulement la série complète qui est figurée, mais le martyre même des héros, « dans le lac de Sébaste ».

Des épisodes bibliques, qui n'avaient pas encore paru, se montreront pour la première fois : Sacrifice d'Abraham, à Balleq Kilissé (avec une singulière légende) ; Lutte de Jacob, à l'Archangélos ; Josué arrêtant le soleil, dans la même église et à Djanavar Kilissé ; Annonciation à Zacharie, à Munchil Kilissé ; Retour des mages, à Mavroudjan ; peut-être, les Mages devant Hérode, à Munchil Kilissé. Parmi les miracles du Christ, nous citerons comme nouveaux : la Samaritaine, la Tempête apaisée, les Guérisons multiples, le Démoniaque, l'Hémorrhoïsse, le Paralytique à la Piscine. La plupart de ces images appartiennent au cycle de Saint-Théodore.

Un très petit nombre d'épisodes, deux ou trois en tout, dont un à Saint-Théodore et un à Balleq Kilissé, restent inexpliqués, et nous les abandonnons à la sagacité du lecteur.

L'importante composition du Jugement dernier, inconnue jusqu'ici, sera représentée par plusieurs exemplaires, et l'on peut saisir, à Qarche Kilissé, le moment où elle pénètre en Cappadoce.

Des scènes de martyre s'ajoutent au petit nombre de celles que contenaient les deux premiers volumes. Outre les martyres des apôtres et des Quarante soldats de Sivas, déjà mentionnés, on verra, à Balleq Kilissé, saint Oreste à la queue d'un cheval indompté.

Dans les représentations de saints isolés, on remarquera la fréquence anormale des attributs. Ils paraissent avoir été surtout en vogue à Soghanle, et tout particulièrement à Sainte-Barbe, au début du onzième siècle. (Un sujet sur lequel nous comptons revenir au prochain congrès byzantin de Rome.)

C'est encore à Sainte-Barbe que nous trouvons des noms de saints nouveaux, tels ceux de Kornoutos, évêque d'Iconium, d'un Léontios évêque (probablement de Césarée) et de Daniel le stylite. Dans une chapelle voisine apparaît, pour la première fois, saint Siméon du mont Admirable ; et à Belli Kilissé, saint André le Stratilate. Nouveaux enfin, les Sept Dormants, que nul, si je ne me trompe, parmi les nombreux visiteurs de Sainte-Barbe, n'avait su reconnaître à la voûte de cette église. Ils y figuraient, en autant de tableaux distincts, et leurs noms donneront lieu à d'intéressantes constatations.

Plus que tout le reste, peut-être, le nombre des inscriptions et, parmi elles, la forte proportion de textes datés retiendra l'attention. Quatre-vingt-huit numéros paraissent en ce volume, c'est-à-dire plus des deux cinquièmes de la collection totale. Les dédicaces datées de Qarche Kilissé, Tavchanle Kilissé, Souvech, Sainte-Barbe, Qarabach Kilissé ont une importance qu'il n'est pas besoin de souligner. Elles s'échelonnent du règne de Constantin Porphyrogénète à l'an 1216/1217, et fournissent de précieux points de repère, non seulement pour la datation des monuments qu'elles accompagnent, mais pour la fixation de toute la chronologie de la peinture cappadocienne.

Aux dédicaces, se joignent d'autres textes, datés ou non, qui permettent de nouvelles précisions et apportent un grand nombre de renseignements de toute espèce : historiques, liturgiques, philologiques et même littéraires (voir la curieuse déformation, aux Saints-Apôtres d'une épigramme de saint Grégoire de Nazianze). Le lecteur sera intéressé par la série des textes qui, à Qarabach Kilissé, Djanavar Kilissé et Guéik Kilissé, nous font connaître toute une famille de puissants donateurs, dont les noms, — n'étaient ces modestes témoignages, — auraient complètement échappé à l'histoire.

Ce volume achevé, il ne restera plus qu'à rassembler les conclusions déjà plus ou moins nettement formulées au cours de nos descriptions, et présenter au lecteur les tables et répertoires de tout l'ouvrage. Ce sera l'objet d'un prochain fascicule, moins considérable que le présent volume, dont nous comptons commencer l'impression dans un bref délai.

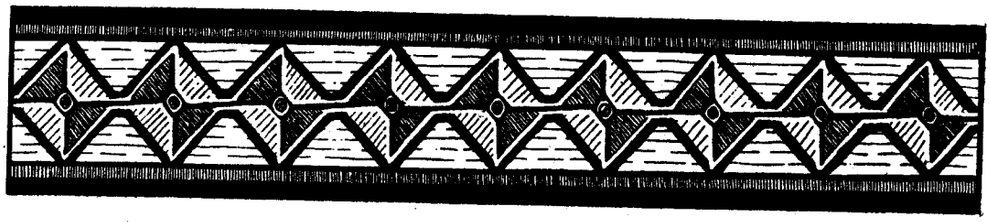


Fig. 66 — Bandeau à Belli Kilissé (Soghanle).

CHAPITRE XIX

QARCHE KILISSÉ PRÈS D'ARABSOUN [1]

L'église de Qarche Kilissé est à une demi-heure environ, à l'est d'Arabsoun, l'ancienne Zoropassos (voir t. I, 1, chap. Ier, p. 27, et la carte de la pl. 2). Quand nous l'avons visitée, en 1912, elle servait encore au culte et appartenait à la communauté grecque de la ville. Nous ne l'avons pas revue en 1927; mais on peut affirmer que, pendant la guerre ou à l'exode des Grecs, elle a été saccagée comme les églises d'Urgub, Sinassos, Djémil et Déré Keuy.

Son nom, qui signifie « l'église d'en face », s'explique par la position, vis-à-vis d'Arabsoun, des roches où elle est creusée [2].

L'église comprend deux vaisseaux superposés, à peu près de même forme [3]. La voûte qui les sépare (une coupole, au dire de M. Rott) a été partiellement détruite, en sorte que le vaisseau inférieur pouvait seul être utilisé. Celui d'en haut, à moitié béant, a dû être l'église à une époque antérieure. C'est de lui que nous nous occuperons ici; car il est décoré de peintures exactement datées, malheureusement très enfumées et très noircies.

Dans une rapide visite, nous avons fait quelques photographies, — trop peu dis-

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 245-246, qui dit l'église dédiée aux Taxiarques, c'est-à-dire aux Archanges Michel et Gabriel. Oberhummer und Zimmerer, *Durch Syrien und Kleinasien*, p. 145, donnent l'église comme dédiée à saint Michel, et l'inscription comme du XIe siècle.

2. Comparer le nom de Qarche Bedjaq, près de Matchan (v. t. I, 2, p. 504).

3. On verra, dans les cônes de Belli Kilissé, à Soghanle, d'autres exemples d'églises superposées (chap. XXVII, pl. 181). Ailleurs (Saint-Eustathe, El Nazar, etc.) on a sous l'église des pièces diverses.

tinctes pour être reproduites. Mais elles ont servi à établir les calques des planches 145-146, où l'on trouvera, à peu de chose près, tous les détails reconnaissables sur les originaux. Un meilleur résultat n'aurait pu être obtenu qu'au prix d'un nettoyage long et difficile, qu'il ne nous était pas loisible d'exécuter.

L'église supérieure est un vaisseau rectangulaire, voûté en berceau, avec une abside dessinant un arc outrepassé.

Les parois sont décorées d'arcatures aveugles, aux arcs outrepassés. Chaque paroi (au nord, au sud, à l'ouest) comporte une large arcade, couverte en anse de panier, et deux arcades plus étroites. Celles-ci, toujours placées à droite des autres, ne se font pas vis-à-vis sur les parois latérales. Les grandes arcades, d'une part, les paires de petites, de l'autre, s'encadrent en des champs rectangulaires, taillés en retrait et bordés par une moulure très simple : seuls éléments sculptés du décor. A la paroi du fond, les arcades sont moins élevées. Tout cela se reconnaît aux planches 145-146.

Le décor peint couvrait toutes les parois et les voûtes. Aux parois, des figures isolées sous les arcatures. Plus haut, des scènes, séparées entre elles par un large encadrement de couleur brune, et disposées sans ordre apparent. Type de décoration opposé à celui que nous avons appelé « archaïque », au chapitre III (voir notamment, t. I, 1, p. 67, 71-72). L'iconographie n'est pas moins différente, — et la manière aussi, autant que l'on en peut juger dans l'état présent des peintures.

Presque pas de motifs décoratifs. Seulement, à la douelle des arcs, quelques bandeaux, de types divers, formés de lignes se coupant en carrés ou en losanges. Un élément en est reproduit à la figure 67 (p. 16). D'autres ressemblent à l'en-tête du présent chapitre (fig. 66, p. 1) emprunté à une chapelle de Soghanle.

Décor de l'abside et inscription dédicatoire.

En 1912, le décor de l'abside était presque détruit. Nous avons reconnu, dans la partie droite, trois apôtres ou évangélistes, livre en main. Ce qui permet de supposer, sur le bas de la paroi, une série d'apôtres debout, comme à Saint-Eustathe (t. I, 1, p. 151-152), Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch-In (t. I, 2, p. 513), probablement Saint-Siméon de Zilvé (p. 554-555). Ils reparaîtront à Balleq Kilissé de Soghanle (ci-dessous, chap. XXVI). Tous ces monuments appartiennent à la série archaïque, tandis que, dans les chapelles plus récentes, on trouve ordinairement à cette place des docteurs [1].

1. Voir ci-dessus, chap. XI, p. 381. Il y a aussi des docteurs à Qeledjlar Killissé (t. I, 1, p. 203), qui fait partie de la série archaïque ; mais c'en est un des derniers éléments, comme il résulte de sa forme

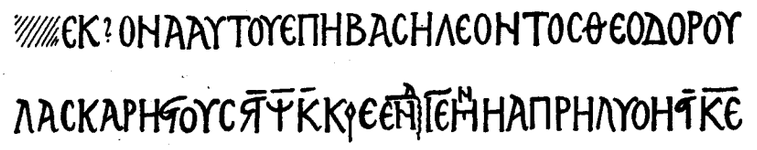
Faut-il voir dans ce fait un indice qu'une partie de la décoration (aux parois de l'abside) remonterait à une époque plus ancienne que le reste ? M. Rott affirme nettement qu'il y a eu deux couches de peintures [1]. Et ce serait là un débris du décor primitif. Toutefois, nous devons ajouter que, ni dans notre carnet, ni sur nos photographies, nous ne trouvons rien qui puisse appuyer l'hypothèse d'une double couche. La chose reste donc douteuse ; et l'anomalie peut s'expliquer par le caprice d'un décorateur ou d'un donateur.

Dans la conque, il semble que M. Rott ait vu les restes d'une *Déisis*, que nous n'avons pas reconnue. Ceci est conforme à ce que l'on trouve dans les églises à colonnes de Gueurémé, dans celle de Souvech, contemporaine de Qarche Kilissé, dans la triconque de Taghar [2].

En bas, à la naissance de la conque, courait l'inscription dédicatoire qui fait le principal intérêt de cette église. Par malheur, il n'en reste que les derniers mots à droite.

Les voici, d'après M. Rott ; car très pressé, lors de notre visite, nous nous sommes borné à constater l'exactitude de sa copie, sans prendre la peine d'en faire une nous-même [3].

Inscr. 122.



Le premier mot de ce fragment est incertain. M. Rott ne le restitue pas. Si l'on suppose le double A dû à une distraction du peintre ou du copiste, on lira le génitif : των τ]εκ[ν]ον <α> αυτου ; et le sens serait que la décoration a été exécutée par les soins — ou pour le salut — de « un tel » et de ses enfants. Suit la date.

(croix inscrite, à quatre colonnes) et de sa parenté avec la chapelle 17 de Gueurémé (voir t. I, 2, p. 488, 491). De même, Sainte-Barbe de Soghanle (ci-dessous, chap. XXVIII, pl. 191, nos 3, 4), qui a des docteurs, ne peut être considérée comme appartenant proprement à la série.

1. Après avoir noté très justement que le type architectural de l'église indique une époque bien antérieure à celle des peintures (il exagère toutefois l'importance du critère fourni par l'arc outrepassé), il ajoute ces mots catégoriques : « da auch ältere Fresken unter den jüngern liegen ».

2. Voir ci-dessus, chap. XI, p. 381, pl. 98, n° 1 ; 114, n° 1 ; 126, n° 1 ; et ci-dessous, chap. XXIII, sect. I ; XXIV, sect. II, pl. 161, n° 3 : 166, n° 1. Il serait intéressant de savoir si la scène comporte les deux anges, comme dans ces dernières églises. Dans les églises à colonnes de Gueurémé, qui sont plus anciennes, ils ne figurent pas.

3. M. Rott semble reproduire la copie même de son carnet. Nous rendons les caractères plus réguliers, en nous inspirant de ceux qui apparaissent çà et là sur les photographies, et de l'inscription de Souvech, de même époque et de même type.

Toutefois, puisque le double A est affirmé par le premier copiste, et que nous n'avons rien noté qui le contredise, il vaut mieux chercher à l'expliquer. On peut penser à un accusatif : αρχιτ]εκ[τ]ονα, ou mieux : εκ[γ]ονα (de ἔχγων=ἔχγονος, comme διάχων = διάκονος [1]). Mais le tour ordinaire de ces dédicaces demande ici un génitif. Il semble préférable de s'en tenir à la lecture suggérée par M. Grégoire : εκ[γ]ονα, génitif d'un nominatif vulgaire : ἔχγονας [2].

Les signes qui suivent le chiffre de l'année créent une autre difficulté. Représentent-ils le quantième du mois, inséré là par erreur et répété à la fin du texte ? Et quelle est la valeur du signe intermédiaire ? Volontiers, nous croirions que la copie de M. Rott (à laquelle nous sommes resté fidèle) en exagère l'importance. Ce peut n'être qu'une enjolivure, ou un coup de pinceau fautif. N'ayant rien noté sur place, nous sommes réduit aux conjectures. Mais nous sommes porté à le négliger et à voir là, tout simplement, la conjonction κε [3].

Nous lirons donc :

.....του] εκ[γ]ονα αυτου επη βασηλεοντος Θεοδορου Λασκαρη ετους ,ϛ̄ψ̄ κ<·>ε ενδ(ικτιωνος) ῑε μ(η)νη απριλυο ης τ(ας) κ̄ε̄ [4].

Et le sens général est à peu près :

[† Ἐκαλλιεργήθη — ou ἀνεκαινίσθη — ὁ ναὸς οὗτος..... διὰ συνδρομῆς τοῦ δεῖνος — peut-être : ὑπὲρ τῆς σωτηρίας αὐτοῦ — καὶ τοῦ] ἔχγονα (?) αὐτοῦ, ἐπὶ βασιλεύοντος Θεοδώρου Λάσκαρι, ἔτους ,ϛψκ′ καὶ (?) ἰνδικτιῶνος ιε′, μηνὶ ἀπριλίῳ εἰς τὰς κε′.

La date est : 25 avril 1212, qui tombe en effet dans une indiction 15.

Le texte se rapporte aux peintures actuellement existantes, comme le prouve sa

1. Voir un rapprochement tout semblable dans Van Herwerden, *Lexicon graecum suppletorium*, 2e éd. *s. v.* ἔγγων. D'autre part il écrit *s. v.* ἔγγονος : « ἔγγονος et ἔκγονος non nisi scriptura differunt inter se ». Mais ni lui, ni les autres lexiques ne connaissent la forme ἔκγων. Il semble qu'il faille la reconnaître dans la célèbre inscription de Michel Commène, émir d'Arane, où on lit : εγκον et δισεγκονου, pour ἔκγον (=ἔκγων) et δισεκγόνου. (Voir, sur cette inscription, F. Cumont, *Byz. Zeitsch.*, IV, 1895, p. 99-105 ; H. Grégoire, *Rev. Instr. publ. en Belgique*, 1909, p. 12-17 ; N. A. Bees, *Texte u. Forsch. z. byz. neugr. Philologie*, I, 1922, p. 65-77).

2. A rapprocher des formes modernes en ας, α comme : ὁ γείτονας, τοῦ γείτονα (dérivant de γείτων). Est-il besoin de rappeler les noms en ας si fréquents au moyen âge : Δούκας Δούκα, Γρηγορᾶς Γρηγορᾶ, Νικήτας Νικήτα ?

3. A moins que l'on ne veuille supposer une double abréviation : Κ(ε) ε(ν) ενδ(ικτιωνι). Mais le tour serait peu naturel.

4. Inutile d'expliquer des formes maintes fois rencontrées : βασιλεοντος (chute de υ, — v. t. I, 2, p. 563, n. 4), ης τας (v. t. I, 1, p. 122, n. 1 ; t. I, 2, p. 489-491). Mais il faut attirer l'attention sur la graphie : απριλυο. Elle confirme ce que nous avons déjà observé au sujet des deux groupes : υ, οι, d'une part, ι, ει, η, de l'autre. Nettement distingués à l'époque archaïque, ils ne viennent à se confondre que plus tard (v. t. I, 2, p. 383).

position et la similitude de ses lettres avec celles des légendes. Nous avons donc là un décor du commencement du treizième siècle.

Mais ce qui ajoute plus de prix à cette inscription, c'est la mention de Théodore Lascaris comme empereur régnant de fait — βασιλεύοντος — dans un district si reculé, bien au delà d'Iconium, siège du sultanat de Roum. La chose ne peut manquer de surprendre. Et si le texte était seul, on hésiterait à croire qu'il répondît à une réalité politique : on serait tenté de n'y voir qu'une pieuse fiction, une flatterie à l'égard du prince grec, une bravade à l'adresse du maître musulman.

Mais, outre le peu de consistance de ces hypothèses, il faut rappeler que l'inscription d'Arabsoun n'est pas isolée. A l'église des Quarante-Martyrs de Souvech (ci-dessous, chap. XXIII, sect. I), on trouvera une autre dédicace, parfaitement explicite et postérieure de cinq ans, donnant au même Théodore Lascaris le titre d'empereur. Dans une région peu éloignée, qui a échappé à nos explorations, à une trentaine de kilomètres au sud-ouest d'Arabsoun, M. Rott a copié, dans l'octogone de Souvasa, une inscription très mutilée, où il lit les noms de (Théodore) Lascaris et de (Jean) Vatatzès, mais où nous croyons qu'il s'agit d'un seul personnage, Jean Doucas Vatatzès, appelé aussi Lascaris en raison de son mariage avec la fille de Théodore [1]. Elle vise une décoration peinte, ajoutée à un édifice beaucoup plus ancien, et se rapporte, pensons-nous, aux premières années du règne de Vatatzès, qui est également nommé comme souverain régnant : βασιλεύοντος [2].

1. Cette question et les autres problèmes historiques soulevés par les inscriptions « lascariques » de Cappadoce ont été discutés dans notre article : *Les inscriptions cappadociennes et l'histoire de l'empire grec de Nicée* (*Orientalia christiana periodica*, t. I, Rome 1935, p. 239-256).

2. Le monument est décrit et ses inscriptions sont publiées dans Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 249-253. La dédicace est si mutilée, et les indications sur l'étendue des lacunes font tellement défaut, qu'un essai de restitution serait vain. Les seuls mots à retenir sont : ἐν ἔτει ,ς... — donc il y avait une date, — et : Λάσκαρι βασιλεύοντος Βατάτζη. L'octogone est attribué par M. Rott au ve siècle, ce qui est peut-être le trop vieillir. La décoration du XIIIe siècle, très endommagée comprenait les scènes suivantes que l'on aura profit à comparer avec celles de Qarche Kilissé : *Nativité*, avec le bain de l'Enfant et l'adoration des mages (donc se rapprochant du type iconographique des églises à colonnes — v. t. I, 2, p. 385), *Résurrection de Lazare*, *Entrée à Jérusalem*, *Cène*, *Trahison*, *Jugement de Pilate* (interprétation différente chez M. Rott), *Crucifixion*, sans les deux larrons (donc s'écartant du type archaïque), *Mise au tombeau*, *Ascension*. Cette énumération (qui omet probablement de signaler des lacunes : l'absence du Baptême, de la Transfiguration, de la Descente aux Limbes seraient surprenantes) semble indiquer un cycle narratif. Toutefois M. Rott ne dit pas dans quel ordre les scènes sont disposées, ni si elles sont séparées entre elles par des encadrements. Parmi les figures de saints, il cite : la Vierge portant l'Enfant, η οδηγιτρυα — remarquer encore l'orthographe : υ pour ι), saint Christophe deux fois représenté, une fois avec un suppliant à ses pieds (représentations analogues à Qarabach Kilissé — ci-dessous, chap. XXIX, sect. I, pl. 202, n° 3) ; un cavalier (probablement saint Georges) avec lance et bouclier foulant le dragon (le même à Sainte-Barbe, ci-dessous, chap. XXVIII, pl. 189. n° 2) ; deux saints cavaliers affrontés foulant le dragon (les mêmes à Qarche Kilissé, ci-dessous, p. 7) ; Constantin por-

Il est difficile de croire que de telles affirmations aient pu se produire au grand jour et se multiplier à ce point, si le pays n'était pas, de quelque façon sous l'autorité des empereurs grecs de Nicée. Et cela donne raison, semble-t-il, au témoignage très explicite, mais trop peu remarqué, de Nicéphore Grégoras qui nous montre l'empire de Théodore Lascaris comprenant non seulement la Bithynie et les côtes voisines, mais s'étendant fort loin dans les terres et englobant de vastes territoires, depuis la Carie et le Méandre, au sud, jusqu'au Pont Galatique, vers le nord, et à la Cappadoce elle-même [1].

Il est vrai que l'affirmation de Grégoras se rapporte aux premières années du règne de Théodore, après son couronnement à Nicée (1208) [2]. A cette date, une telle extension du nouvel empire ne saurait être acceptée. Mais on peut admettre une confusion chez un écrivain qui écrivait assez loin des événements : il aura donné à l'empire de Théodore, avant la bataille d'Antioche du Méandre, des frontières qui ne furent atteintes que plus tard, après cette victoire où périt le sultan Kaïkhosrev (1210).

Un fait est certain, c'est que les progrès de Théodore vers le sud et le sud-est furent rapides et constants. Il commence par vaincre Théodore Mangaphas qui s'était rendu indépendant à Philadelphie, et un certain Sabbas qui régnait à « Sampsôn » [3]. Puis il défait Manuel Mavrozomis, un aventurier grec qui, ayant donné sa fille en mariage à Kaïkhosrev, avait pu se créer une principauté mi-chrétienne, mi-turque, sous la suzeraineté du sultan.

C'est par là, croyons-nous, que l'on expliquera la grande extension de l'empire de Théodore vers la Cappadoce. Après sa première victoire, il rendit, nous dit Nicétas Choniate, à Manuel Mavrozomis une partie des territoires qu'il venait de lui enlever, et cela par égard pour Kaïkhosrev contre lequel, manifestement, il n'était pas

tant le loros : l'archange Gabriel ; saint Jean le Théologue. Beaucoup de ces figures sont de grande taille, mais peu expressives.

1. Nicéphore Grégoras, *Hist.* I, 3 (éd. Bonn, p. 16) : ....οὐ Βιθμόνον υνία; (βασιλεύειν Θεόδωρον τὸν Λάσκαριν) καὶ ὅσαι παράλιοι τῶν ἐπαρχιῶν ἐπὶ βραχὺ μῆκος ἐκτείνονται, ἀλλ' ἤδη καὶ εἰς πολλὴν τε ἀνιέναι μεσόγειον. καὶ ἐπὶ μάλα τοι πλεῖστον μῆκος ἐκτεταμένην κεκτῆσθαι, ἀρχομένην ἀπὸ Καρίας τε καὶ Μαιάνδρου τοῦ ποταμοῦ κατὰ νότον, καὶ διήκουσαν πρὸς βορέαν ἄχρι Γαλατικοῦ πόντου καὶ Καππαδοκίας αὐτῆς. Ce témoignage est passé sous silence par la plupart des historiens modernes qui réduisent beaucoup plus qu'il ne convient l'étendue de l'empire de Nicée.

2. Sur cette date, voir Heisenberg, *Neue Quellen zur Geschichte des lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion.* II. *Die Unionsverhandlungen vom 30 August 1206. Patriarchenwahl und Kaiserkrönung in Nikaia 1208.* (*Sitzungsb. d. Bayer. Akad. der Wiss., Philos.-philol. u. histor. Klasse*, 1923, 2).

3. Georges Acropolite, *Hist.* 7 (éd. Heisenberg, p. 12 ; Bonn, p. 14). « Sampsôn » n'est pas l'actuelle Samsoun (l'ancienne Amisos) — comme on l'a toujours répété jusqu'à présent, — mais doit être placée au pied de l'antique Mycale, aujourd'hui *Samsoun Dagh*, sur les ruines de Priène, près desquelles un village porte encore le nom de *Samsoun Qalè*. Sur cette question, voir notre article : Σαμψών et Ἀμισός. *Une ville à déplacer de neuf cents kilomètres* (*Orientalia christiana periodica*, I, Rome 1935, p. 257-267).

en état de se mesurer [1]. Mais plus tard, lorsqu'il a vaincu et tué le sultan à la bataille du Méandre, il n'a plus aucun motif de ménager Manuel et nous pouvons croire qu'il s'annexa tout ce qui avait appartenu au Mavrozomis.

Or il est permis de supposer que la principauté de Mavrozomis, dont le centre était dans la région du Méandre, aura compris également, comme un fief détaché, l'îlot de population grecque — fort dense, à ce qu'il semble, au treizième siècle — conservé dans la région des églises rupestres et autour de l'actuelle Nev Chéhir.

C'est ainsi que Théodore Lascaris aura pu en devenir maître. Il était du reste aidé par la situation difficile où se trouvait le sultanat de Roum, disputé entre trois compétiteurs : les deux fils de Kaïkhosrev, et leur oncle Toghroul Chah, prince d'Erzéroum [2].

Aucun indice, dans nos monuments, ne permet de préciser à quelle époque prit fin la domination des empereurs de Nicée sur la région d'Arabsoun, Souvech et Souvasa. Il semble que cet état de choses ne dura pas longtemps. Peut-être Jean Vatatzès et Kaïqobad, qui entretinrent des rapports de bon voisinage, y mirent-ils fin d'un commun accord, préoccupés qu'ils étaient de concentrer leurs efforts, l'un contre les Latins de Constantinople et les Grecs d'Épire, l'autre contre ses adversaires de l'est et du sud-est. En tout cas, cette domination ne peut avoir survécu à la poussée mongole du milieu du treizième siècle [3].

Décoration de la nef.

A la paroi sud, sous la grande arcade, Constantin et Hélène, debout, de part et d'autre d'une croix aux larges branches. Sous chacune des petites arcades, et sur le pilastre qui sépare les deux champs rectangulaires, une figure de saint, debout. La première semble féminine. (Voir pl. 146, n° 2.)

A la paroi nord, sous la grande arcade, un saint cavalier (probablement saint Georges) ; sous la suivante, une sainte. L'enduit sous la troisième est tombé. (Voir pl. 145, n° 2.)

A la paroi ouest, tout en haut, dans le tympan, deux saints cavaliers affrontés, foulant le dragon. Plus bas, une partie du *Jugement dernier* dont il sera question tout à l'heure.

1. Nicétas Choniate, *Urbs capta*, 16 (éd. Bonn, p. 842) : σπεισάμενος δὲ καὶ τῷ Καϊχοσρόῃ τῷ τοῦ Ἰκονίου σουλτάνῳ, μέρος ἀπένειμε τῆς ἀρχῆς τῷ κηδεστῇ ἐκείνου Μανουὴλ τῷ Μαυροζώμῃ.

2. Il est très possible aussi qu'il ait possédé ces territoires de la même façon que les tenait Mavrozomis, c'est-à-dire comme un fief pour lequel il aurait conservé certaines obligations vis-à-vis du sultan. Ceci rendrait compte du tribut annuel que Théodore, au dire de Pachymère (éd. Bonn, I, p. 15), aurait payé à Kaïkhosrev.

3. Pour plus de détails sur ces questions, voir l'article précité des *Orientalia christiana periodica*, I, p. 248-256.

A la partie inférieure, sous la grande arcade : une mère, assurément une donatrice, pose les mains sur la tête de ses deux enfants, placés à sa droite et à sa gauche [1]. A côté, une sainte, les mains sur la poitrine. (Voir pl. 145, n° 1.) Sous l'arcade suivante, la peinture a péri. Sous la troisième, une sainte en orante.

Le plus important de tout ceci est le groupe de la donatrice et de ses enfants. Elle est nimbée, ce qui semble indiquer qu'elle appartient à la famille impériale, ou tout au moins à une famille de rang très élevé [2]. D'autre part, ce n'est pas elle qui a fait exécuter l'ensemble de la décoration, car l'inscription de l'abside (par le masculin αὐτοῦ) paraît attribuer ce rôle à un homme [3]. Mais elle y aura contribué, ou aura, de quelque autre façon, bien mérité de l'église. Et ceci encore est une raison d'affirmer qu'en 1212 le territoire était byzantin. Car on imagine difficilement une princesse byzantine répandant ses largesses et se faisant peindre avec ses enfants, en terre seldjoucide.

Il serait du plus haut intérêt d'identifier les trois personnages. En soi, la chose ne paraît pas impossible ; car trois invocations, peintes dans le champ, donnaient leurs noms. Malheureusement, pour les lire, il eût fallu avoir une échelle qui nous manquait. Le sol de l'église supérieure étant défoncé, comme nous l'avons dit (p. 1), nous ne pûmes approcher de cette partie de la décoration. Réduit à l'examiner de loin, nous n'avons distingué qu'un petit nombre de caractères, dont plusieurs incertains. Une étude très attentive des photographies nous en a livré quelques autres. Laissant aux futurs voyageurs le soin de déchiffrer le reste des textes — s'ils n'ont pas entièrement péri depuis notre passage — voici ce que nous avons pu tirer des documents en notre possession [4].

1. Ce geste, qui est celui du Christ sur les ivoires célèbres de Romain et Eudoxie, d'Otton et Théophano, ou dans la miniature de l'évangéliaire du Vatican (Urb. 2 : Jean et Alexis Comnène), pourrait faire voir, dans le personnage central, nimbé, une protectrice céleste. Mais cette hypothèse est exclue par les invocations qui accompagnent la peinture, adressées au « Seigneur ». Si nous avions, dans l'image, une sainte protégeant deux enfants, c'est elle qui serait invoquée.

2. A Tchaouch-In, on a vu le nimbe donné aux divers membres de la famille de Nicéphore Phocas (t. I, 2, p. 524 ; pl. 143, n° 2) et à un donateur qui n'en faisait point partie, le magistros Mélias (p. 529 ; pl. 142, n° 5).

3. Elle pouvait aussi nommer plusieurs personnages. Mais nous n'avons aucune donnée sur l'étendue probable du texte.

4. M. Rott avait remarqué ces textes ; mais empêché comme nous de les approcher, il en a donné une interprétation singulière. De la mère « protégeant ses enfants », il a fait un fragment du Massacre des Innocents, et de la dernière ligne de l'inscription 123, jointe aux premières lettres de 125, il tire les mots : ΘΡΗΝΟϹ ΚΕ Β[ρυγμος].

A droite de la tête de la donatrice :

Inscr. 123. ∾
ΚЄ ΒΟΙΘ[ει] ΤΙΝ
Δ[ουλη]Ν COV
Ε[ι]ΡΗΝΙΝ

Irène est un nom si fréquent qu'il ne peut autoriser, à lui seul, aucune hypothèse sur l'identité du personnage.

Au-dessus de la tête de l'enfant de gauche (donc, à la droite de la mère) :

Inscr. 124. [Κ]Є ΒΟΙΘΙ̣
Τ[ον δουλ]Ο̣Ν̣
Cȣ ΚΑ̣ΑΝ̣

Rien de moins sûr que cette copie. Les dernières lettres de la seconde ligne pourraient aussi être ; ȣ̣Λ̣Ι̣, ce qui donnerait la lecture (un peu trop courte) : Τ[η δ]ȣ̣Λ̣Ι̣. Et le nom serait féminin.

Pour celui-ci, M. Grégoire nous a suggéré autrefois de substituer à la copie, donnée ci-dessus, le nom : ΙCΑΑΚ. Proposition séduisante. Les Isaac sont nombreux aux douzième et treizième siècles ; on en compte plusieurs dans les familles des Comnène et des Ange, apparentées à Théodore Lascaris ; un frère de celui-ci s'appelait Isaac [1]. D'autre part, certains Κ dont les éléments sont séparés ont une forme assez semblable au groupe ΙC [2]. Et la mutation du Ν final en Κ est aussi possible.

Mais si, sur la photographie, la forme du Ν final n'est pas nette (au point que la lettre reste douteuse), celle de la première lettre paraît indiquer indubitablement un Κ. En outre, le premier Α (donné dans la copie comme douteux) n'y apparaît pas du tout. En sorte que le mot pourrait être n'importe quel nom commençant par Καν... ou même Κα....

Dans ces conditions, vu l'incertitude relative au sexe du personnage (masculin ou féminin, suivant la lecture adoptée pour la ligne 2), il est préférable de s'abstenir de toute restitution.

Au-dessus de la tête de l'enfant de droite, un texte encore plus mutilé :

Inscr. 125. ΚЄ ΒΟ.....
..... ω̣
.....

1. Révolté au début du règne de Jean Vatatzès, il fut pris et aveuglé (Georges Acropolite, éd. Heisenberg, p. 34-35, Bonn, 37-38).

2. V. pl. 178, nos 1, 3, les mots Ακυντηνος, πεδησκη.

La dernière lettre de la seconde ligne (qui pourrait être aussi ON) semble indiquer un personnage masculin.

Les noms des enfants étant, l'un inconnu, l'autre incertain, il faut, pour l'instant, renoncer à identifier la mère.

Distribution et iconographie des scènes.

Les scènes, avons-nous dit, occupent la voûte et la partie supérieure des parois, au-dessus des arcatures.

A l'arête de la voûte, il y a une rangée de sept médaillons, avec des bustes de saints, probablement des prophètes [1].

En dessous, de part et d'autre, deux registres où les peintures sont isolées par des encadrements.

Dans les registres du haut, les scènes forment une suite à peu près régulière (sauf introduction du Baptême, là où on attendrait une Crucifixion), et se rapportent à la Passion de Jésus-Christ. Dans les registres inférieurs, qui s'étendent, partie sur la voûte, partie sur le haut des parois, il n'y a aucun ordre apparent. Une moitié du registre nord est détruite : elle devait compléter la scène du Jugement. A la paroi du fond, les registres ne s'alignent pas exactement avec ceux des côtés [2]. Toutefois au registre inférieur, l'intention du décorateur est manifestement de continuer la scène peinte sur le côté nord.

L'ensemble peut se résumer ainsi :

Premier registre, côté sud : *Cène*,
Trahison,
Baptême de Jésus ;

1. Il ne faut pas songer à un groupe des « Sept archanges », comme on pourrait être tenté de le faire en raison du fait que l'église était — du moins dans les derniers temps — dédiée aux « Taxiarques » ; car ce nom est réservé, chez les Grecs, aux seuls archanges Michel et Gabriel. D'autre part, le groupe des « Sept archanges », qui a eu si grande faveur en Occident au XVIe siècle, et qui a fini par pénétrer dans l'iconographie russe, est inconnu au moyen âge, en Cappadoce. Bien que le nombre sept puisse se réclamer de plusieurs textes scripturaires (Tob., 12, 15 ; Apoc., 4,5 ; 8,2 ; 15,1) on constatera qu'il ne paraît jamais dans les églises à colonnes de Gueuré-mé, où les archanges, diversement groupés, sont fréquemment représentés. Le groupe le plus nombreux est à Qaranleq Kilissé, et comporte six noms : Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel, Phlogothiel, Sychaël (ci-dessus, t. I, 2, p. 406). Les mêmes archanges, mais dispersés, reparaissent à Elmale Kilissé (*id.*, p. 440). A Tchareqle Kilissé : Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel, Misraël (*id.*, p. 459). Sur la question des « Sept archanges » voir l'étude très complète de P. Perdrizet, *L'Archange Ouriel* (*Seminarium Kondakovianum*, *Recueil d'études*, II, 1928, p. 241-276, pl. XXVI-XXX). — A Mavroudjan (chap. XXV, sect. 1), on verra sept figures angéliques sous la coupole ; mais elles ne sont pas nommées et ne peuvent être considérés comme un groupe des sept archanges.

2. Ceci se voit nettement, pl. 145, n° 1.

paroi ouest : deux saints cavaliers ;
côté nord : *Déposition de la croix*,
Femmes au tombeau,
Descente aux Limbes.
Deuxième registre, côté sud : *Dormition de la Vierge*,
Enfants dans la fournaise ;
paroi ouest : *Enfer et pesée des âmes ;*
côté nord : partie du *Jugement (?)*
Le Paradis.

Les peintures sont tellement noircies qu'il est difficile de distinguer le détail. Voici quelques observations tirées de notre carnet, ou résultant de l'examen des photographies.

Cène. Jésus est assis à gauche. Judas, sans nimbe, est l'avant-dernier à droite. La table, maladroitement traitée, a l'aspect d'une grille de fer.

Trahison. Judas vient de la gauche. Judas et Jésus sont isolés au centre. Deux groupes de part et d'autre : à ce qu'il semble, soldats à gauche, apôtres à droite.

Baptême. (Pl. 145, n° 1.) Jean-Baptiste à gauche, à un niveau plus élevé que Jésus. Celui-ci a la tête de face, mais le corps semble légèrement tourné vers la droite, ce qui donne au personnage un mouvement inaccoutumé. Deux anges à droite. Dans le haut, la colombe ; mais on ne voit pas le ciel ouvert.

Déposition de la Croix. Le corps de Jésus s'abat à gauche, soutenu par Joseph d'Arimathie. Jean est à droite, les deux mains en avant. Dans le ciel, vers les bras de la croix, deux anges vus à mi-corps.

Femmes au tombeau. Trois myrophores (nombre insolite) viennent de la gauche. L'ange, de grande taille, est assis de face ; la main droite montre le tombeau dont la forme est singulière [1].

Descente aux Limbes. (Pl. 145, n° 2.) Scène très resserrée en raison du peu de

1. Voir pl. 145, 2. Le geste de l'ange n'a peut-être pas été rendu exactement par notre dessinateur. Il semble, d'après la photographie, que la main soit plus abaissée et la tête légèrement tournée vers les saintes femmes. On verra un tombeau de même forme à l'Archanhélos (ci-dessous, chap. XXII, sect. III).

place disponible. Ève en deuxième plan par derrière Adam. Celui-ci entraîné par Jésus-Christ qui, le tenant par la main, marche vers la droite en foulant aux pieds l'Hadès. A droite, David et Salomon.

Dormition de la Vierge. (Pl. 146, n° 2.) La mieux conservée et la plus distincte des images de cette série. Elle ressemble à celle du Qouchlouq de Qeledjlar (pl. 60, n° 3) ; mais elle est inversée : la tête de la Vierge est à droite, et celle-ci a les mains croisées sur la poitrine [1]. Jésus, debout derrière la couche funèbre, est au même niveau et de même taille que les deux apôtres qui l'encadrent. Le groupe est plus petit que celui des autres assistants, car, au-dessus, le peintre a voulu conserver les deux anges volants. La scène en perd de sa grandeur et de son harmonie : toute la partie centrale est écrasée et réduite [2]. Le Sauveur regarde, vers la droite, le visage de sa mère et soulève, en sens opposé, l'âme figurée par un petit enfant, que les anges s'apprêtent à recevoir sur leurs mains voilées. Les deux apôtres qui l'entourent posent les mains sur le bord de la couche sans oser toucher au corps de la Vierge. Pierre, au premier plan, vers la tête, encense le cadavre. Les autres apôtres sont groupés de part et d'autre, exprimant leur douleur par des gestes divers. Il semble que, parmi eux, on ne puisse pas distinguer d'évêques.

On ne voit aucun des détails accessoires qui plus tard deviendront si fréquents dans l'iconographie de la Dormition : chandeliers, épisode du profanateur aux mains coupées, etc. [3].

Les trois Enfants dans la fournaise. (Pl. 145, n° 1.) Peinture peu distincte. Un ange de grande taille, aux ailes éployées, couvre de ses bras étendus les Enfants, debout en trois creusets posés sur des flammes ardentes [4].

Jugement dernier. Voici la première fois que nous rencontrons cette scène en Cappadoce. Elle se retrouve à Djanavar Kilissé de Soghanle où elle était plus complète qu'ici [5]. A Qarche Kilissé, il semble que le peintre se soit limité à la représen-

1. A la nouvelle église de Toqale Kilissé où la scène est beaucoup plus développée (pl. 83, n° 1), la Vierge a aussi la tête à gauche. Mais à Qeledjlar Kilissé, dans une peinture postérieure au reste de la décoration, la tête est à droite comme ici (v. ci-dessus, t. I, 1, p. 232-233).

2. Tout maladroit qu'il fût, le peintre du Qouchlouq de Qeledjlar avait évité ce défaut en isolant la figure de Jésus-Christ.

3. Sur le développement de l'iconographie de la Dormition, voir l'excellente étude de L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe* (*Byzantinoslavica*, III, 1931, p. 134-180, pl. I-XIX).

4. Composition analogue dans les églises à colonnes : Qaranleq Kilissé, pl. 102, n° 1 ; Elmale Kilissé, pl. 118, n° 4. Mais au lieu des creusets, on voit des bouches de four (v. t. I, 2, p. 409-410).

5. Voir ci-dessous, chap. XXIX, sect. II, et pl. 207-208. A Djanavar Kilissé, une partie de la scène peinte dans le narthex est aujourd'hui détruite. Ailleurs, on en retrouve quelques éléments isolés.

tation de plusieurs épisodes, empruntés à une vaste composition qui avait déjà cours, depuis assez longtemps, dans le monde byzantin, comme le prouvent les miniatures du Paris. gr. 74 [1] et la mosaïque de Torcello [2]. Le reste de la scène, c'est-à-dire le Christ trônant au milieu des anges et des apôtres, ainsi que la résurrection des morts, n'aurait pu trouver place dans la partie détruite du second registre nord. A moins qu'ils n'aient été représentés dans une annexe de l'église qui aurait disparu, ces éléments — pourtant essentiels — paraissent avoir été omis [3].

A la partie droite du registre inférieur de la paroi occidentale, était peinte la pesée des âmes. Cette partie ne figure pas sur nos photographies et notre carnet porte, comme seule indication, que la pesée est faite par un ange. L'image devait être semblable à celles du manuscrit et de la mosaïque, où un ange debout tient une balance, tandis que les démons s'efforcent d'influencer le plateau du mal.

Plus à gauche, une fenêtre, ouverte après coup dans la paroi, a détruit quelques éléments de la peinture. Puis un monstre énorme couvert d'écailles, les pieds armés de griffes, se détache de profil, la tête à gauche, sur le front sombre d'une caverne, image de l'enfer. (Pl. 146, n° 1.)

Plus loin un démon ailé, nu, à courte queue, nommé Ο ΔΕΗΜΟΝ, tire par la barbe un groupe de moines, tandis qu'un autre groupe, avec quatre évêques au premier plan, est poussé à coups de lance par un ange debout hors de la caverne.

Le monstre est monté par un cavalier de grande taille, nu comme le démon et qui, le pied passé dans l'étrier, porte sur ses genoux un ou, peut-être, plusieurs enfants. En même temps, il semble tenir à la main une longue lance dont il menace l'ange placé vis-à-vis, — ou dont il se sert pour attirer les damnés qui viennent de franchir le seuil de la caverne.

Cet animal fantastique n'est autre que la « Bête » décrite par saint Jean dans l'Apocalypse [4] et qui, vaincue par le « Roi des rois », a été précipitée dans les enfers avec

1. Aux folios 51v, 93v. Voir [H. Omont], *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, s. d., t. I, pl. 41, 81.

2. Reproduite dans Diehl, *Manuel*, 2e éd., t. II, p. 545, fig. 259, — et en plus grand (mais par fragments, et pas complète), dans A. Colasanti, *L'arte Bisantina in Italia*, Milano, 1912, pl. 92, n°s 1-4. Diehl, *ibid.*, p. 544, date de la mosaïque de la fin du XIe siècle. Dalton, *Byzantine art*, p. 403-404, incline vers une date un peu plus tardive.

3. On pourrait encore imaginer que le Christ juge, peint d'abord dans la lunette supérieure, aura plus tard été remplacé par les deux saints cavaliers. Mais une telle substitution ne s'explique guère. Et même ainsi, on a de la peine à loger dans l'église tout ce qui manque de la composition.

4. Au chap. 13, v. 2 : καὶ τὸ θηρίον ὃ εἶδον ἦν ὅμοιον παρδάλει, καὶ οἱ πόδες αὐτοῦ ὡς ἄρκου, καὶ τὸ στόμα αὐτοῦ ὡς στόμα λέοντος (éléments empruntés aux τέσσαρα θηρία de Daniel 7, 4-7). Il semble que le peintre ait voulu figurer la bouche de lion et les pieds d'ours. Quant à la peau, il paraît avoir représenté des écailles, non un pelage tacheté. De même que nous appliquons les épithètes de « zébré » ou de « tigré » à des objets dépourvus de tout pelage, il entendait de façon assez large cette « apparence de panthère » donnée

le « faux prophète » qui est l'Antéchrist [1]. Le cavalier qui la monte est le « faux prophète » lui-même, et l'enfant ou les enfants qu'il tient captifs, sont les âmes qu'il a séduites et auxquelles il a imprimé le « caractère de la Bête » [2]. L'image répond à celle d'Abraham peinte en face, tenant les âmes des justes sur ses genoux.

Sous les pieds du monstre, apparaissent des têtes enlacées dans les replis d'un reptile qu'une légende, peinte en dessous, appelle : Ο CKOΛIZ Ο AKIИHTOC (ὁ σκώληξ ὁ ἀκοίμητος) [3].

Une autre légende, peinte entre la « Bête » et le démon qui tire les moines, paraît exprimer les paroles de celui-ci. Il semble qu'on puisse lire sur les photographies ces paroles d'une ironie macabre :

ΔЄVTЄY
ΦIΛIИHΘIC
ΠICAN

C'est-à-dire : Δεῦτε οἱ φίλοι μου εἰς πίσσαν.

Enfin, dans le haut, il y a les mots à peine reconnaissables : ΤΟ ΠΗ[ρ] [4] ΤΟ ΑCBЄCTON.

à la « Bête ». D'ailleurs la miniature du Paris. 74 (fol. 51) ne prend pas moins de liberté, car elle montre la « Bête » avec une peau de panthère, mais sous la forme d'un dragon. A Torcello, la « Bête » est un dragon à deux têtes. Mais elle reparaît, toute semblable à celle du manuscrit, dans une autre partie de la mosaïque où elle porte sur les flots « la grande prostituée » (cf. Apoc., 17, 1-8). En somme, dans toutes ces images, la « Bête » est plus ou moins identifiée au « Dragon » (ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην) qu'a vaincu l'archange Michel (Apoc., 12, 7-10).

1. Καὶ ἐπίασθη τὸ θηρίον καὶ μετ'αὐτοῦ ὁ ψευδοπροφήτης ὁ ποιήσας τὰ σημεῖα ἐνώπιον αὐτοῦ, ἐν οἷς ἐπλάνησεν τοὺς λαβόντας τὸ χάραγμα τοῦ θηρίου καὶ τοὺς προσκυνοῦντας τῇ εἰκόνι αὐτοῦ· ζῶντες ἐβλήθησαν οἱ δύο εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρὸς τῆς καιομένης ἐν θείῳ. (Apoc., 19, 20.) Plus loin : καὶ ὁ διάβολος ὁ πλανῶν αὐτοὺς ἐβλήθη εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρὸς καὶ θείου, ὅπου καὶ τὸ θηρίον καὶ ὁ ψευδοπροφήτης καὶ βασανισθήσονται ἡμέρας καὶ νυκτὸς εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων (20, 10).

2. Dans le manuscrit et à Torcello, le même personnage est assis de face sur le dos de la « Bête », sous les traits d'un démon tenant une petite figure sur ses genoux. Il n'a ni l'attitude, ni le geste que nous lui voyons ici. Mais on trouve quelque chose d'analogue dans certaines peintures postérieures, par exemple au réfectoire de Lavra, où le personnage assis sur la « Bête » et tenant, de la main gauche, le petit enfant, escrime de la droite, avec une courte épée, contre l'ange ou contre les damnés. Dans cette peinture, il a de grandes ailes et des cornes qui peuvent le faire prendre pour un démon (Voir Millet, *Monuments de l'Athos*. I. *Les peintures*, pl. 149, n° 2). De fait, le personnage dont nous parlons est donné quelquefois comme « Lucifer tenant l'Antéchrist (ainsi Dalton, *Byzantine art*, p. 404, à propos de Torcello). Cette interprétation ne peut convenir aux images où la petite figure, qu'il tient entre les mains est celle d'un enfant. Lorsque cette figure est vêtue en apôtre ou en prophète, elle pourrait en effet s'entendre de l'Antéchrist, mais alors il nous semble plutôt qu'elle représente Judas (voir p. 15, n. 1). Quant au personnage assis sur la « Bête », il est possible que peu à peu la tradition en ait perdu le sens et qu'elle ait fini par en faire le prince des démons, Lucifer. Mais à l'origine il nous semble qu'on ne puisse l'expliquer autrement que nous l'avons fait : le manuscrit de Paris, 74, et la peinture de Qarche Kilissé paraissent l'exiger.

3. Comparer Mc., 9, 48 ; ὁ σκώληξ αὐτῶν οὐ τελευτᾷ καὶ τὸ πῦρ οὐ σβέννυται ; Is., 66, 24 : ὁ γὰρ σκώληξ αὐτῶν οὐ τελευτήσει καὶ τὸ πῦρ αὐτῶν οὐ σβεσθήσεται. Voir aussi Judith, 16, 21. Le « feu inextinguible » a aussi été nommé par le peintre dans une légende que nous citerons un peu plus bas.

4. Remarquer encore la graphie πηρ = πῦρ.

Au registre nord était peint le Paradis, faisant pendant, de l'autre côté de la pesée des âmes, à l'image de l'enfer. (V. Pl. 145, n° 2.)

La partie droite représente le thème bien connu des âmes des justes, sous la forme de petits enfants, dans le sein d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Il reparaîtra, pareil à ce que nous avons ici, mais plus distinct, à Djanavar Kilissé (pl. 208, n° 2). Dans le manuscrit Paris gr. 74 (aux deux images du Jugement) et dans la mosaïque de Torcello, Abraham est seul représenté; et cela semble la conception primitive, car le thème dérive de la parabole du « mauvais riche » où nous voyons Lazare emporté, après sa mort, εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ (Lc. 16,22) [1]. L'adjonction d'Isaac et de Jacob est un développement ultérieur fondé sur une multitude de textes de l'Ancien Testament et du Nouveau [2].

Plus à gauche, on voit la Vierge assise, les mains légèrement ouvertes sur la poitrine; puis un personnage nu, les reins ceints d'un pagne et tenant une croix, qui est le bon larron. Tous deux sont à l'intérieur du Paradis, avant le Jugement, car la Vierge y a été introduite après sa dormition, et le bon larron au soir du vendredi saint, suivant la parole de Jésus en croix : ἀμήν σοι λέγω σήμερον μετ'ἐμοῦ ἔσῃ ἐν τῷ παραδείσῳ [3]. Ici la place lui faisant défaut, le peintre a omis les anges qui, à Djanavar Kilissé, encadrent la Vierge, ainsi que les arbres et les fleurs qui représentent le Paradis.

Après, la peinture est détruite, mais elle peut se rétablir d'après les images parallèles du manuscrit et de Torcello. A gauche du bon larron, était figurée la porte du Paradis, dont on voit encore une partie, et, dans l'ouverture, était un séraphin. Au delà, devaient arriver les élus, conduits par saint Pierre, clefs en main, qui s'ap-

1. A Torcello, il y a des enfants autour d'Abraham, mais la petite figure tenue sur ses genoux porte le costume antique, caractéristique des apôtres, des prophètes et, en général, des personnages bibliques. Cette figure parait donc être Lazare lui-même; et elle s'oppose à la figure tenue, dans l'Enfer, par le « faux prophète », laquelle ayant le même costume, doit être aussi un individu déterminé, à choisir parmi les apôtres ou les prophètes. Il semble que ce ne puisse être que Judas, ὁ υἱὸς τῆς ἀπωλείας; (Jn, 17, 12). Dans le manuscrit, au folio 93v, Abraham porte Lazare et, dans l'enfer, aucune figure ne lui fait pendant; au folio 51v, où l'image est plus complète, Abraham et le faux prophète tiennent l'un et l'autre un enfant, donc une âme anonyme. On conçoit aisément que, du moment où les patriarches ont été portés au nombre de trois, la figure individuelle de Lazare devait disparaître et les âmes des justes devaient se masser sur leurs genoux au lieu de se grouper tout alentour.

2. Par exemple, Mt, 8, 11, où l'idée est très voisine, quoique l'image soit différente : ἀναπεσοῦνται μετὰ Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακὼβ ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν. On sait combien fréquente est l'expression : ὁ Θεὸς Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ (Ex., 3, 6, 15, 16; 4, 5 etc.; Act. Ap., 3, 13).

3. Lc., 23, 43. C'est le même texte qui explique le rôle spécial donné au bon larron dans la descente du Christ aux Enfers (*Ev. Nicod.*, II, A, chap. x). A son tour l'apocryphe a influencé l'iconographie du Jugement, car le bon larron y est représenté portant la croix sur l'épaule, ce qui lui valut de voir les portes du Paradis s'ouvrir devant lui : βαστάζων οὖν τὸν σταύρον μου, dit-il, ἦλθον εἰς τὸν παράδεισον, καὶ εὑρὼν τὸν ἀρχάγγελον Μιχαὴλ εἶπον αὐτῷ· ὁ κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς ὁ ἐσταυρωμένος ὧδε με ἀπέστειλεν.... Καὶ ἰδοῦσα ἡ φλογίνη ῥομφαία τὸ σημεῖον τοῦ σταυροῦ ἤνοιξέ με καὶ εἰσῆλθον (Tischendorf, *Evang. apocr.*, 2e éd., p. 331-332).

prêtait à ouvrir la porte close, car c'est à lui que cette fonction est réservée en vertu des paroles du Christ : δώσω σοι τὰς κλεῖδας τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν (Mt, 16, 19).

Conclusion.

La présence de la scène du Jugement imprime aux peintures de Qarche Kilissé un caractère très différent de tout ce que nous avons rencontré jusqu'à présent.

Il est difficile de juger du caractère de chacune des images en particulier. Néanmoins elles semblent s'écarter à la fois de celles de la série archaïque et de celles des églises plus récentes de Gueurémé. Au Baptême, nous avons signalé le mouvement anormal donné à la figure de Jésus. L'image de la donatrice et de ses enfants présente un groupement et des attitudes que l'on ne rencontre pas dans les autres églises de la région.

Sur notre carnet, nous avons noté que le démon du Jugement dernier avait la même teinte grisâtre qu'à Souvech, dans l'histoire des Quarante Martyrs (pl. 161, n° 4), et que les silhouettes des deux figures offraient quelque ressemblance. Néanmoins, à les comparer de près, les différences apparaissent, notamment dans le réalisme dont n'a pas craint d'user le peintre de Qarche Kilissé : il représente tel détail qui n'est jamais figuré ailleurs.

Dans les autres images, il n'y a aucune comparaison à établir entre la décoration de Qarche Kilissé et celle, presque contemporaine, de Souvech. Celle-ci, comme nous le dirons en son temps, se rattache aux autres décorations de Cappadoce. Il n'en est pas de même ici où, dans la manière aussi bien que dans l'iconographie, il semble que l'on sente un apport étranger.

Bref, nous serions enclin à croire que ce décor, exécuté aussitôt après la restauration de l'autorité byzantine en Cappadoce, par les soins de donateurs étrangers à la région, est dû également à des mains non cappadociennes.

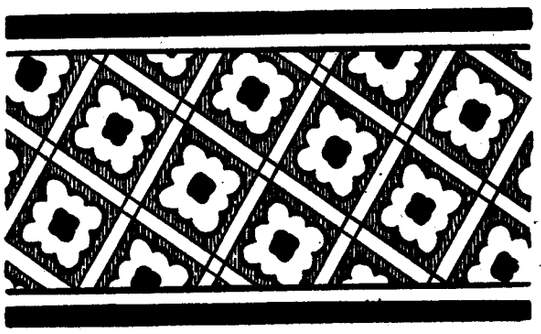


Fig. 67. — Élément de bandeau à Qarche Kilissé.

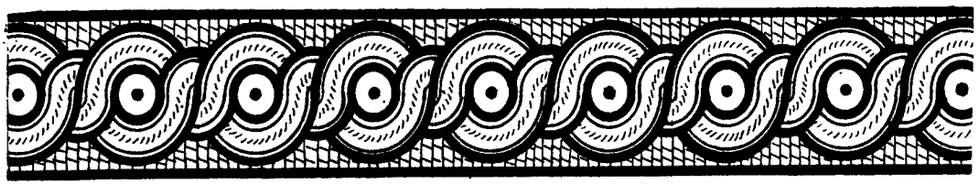


Fig. 68. — Bandeau à Saint-Théodore.

CHAPITRE XX

ENVIRONS D'URGUB, ORTA HISSAR, BABAYAN

I. — Sousam Baïri. Saint-Théodore et Saredja Kilissé.

Les églises décrites dans le présent chapitre se trouvent aux abords de la rivière qui, venant du sud-ouest, débouche un peu au nord de la ville, dans la vallée d'Urgub. Nous les étudierons successivement, en remontant le cours de la rivière, d'Urgub à Babayan[1].

Les premières que nous rencontrons sont celles de Sousam Baïri (la montée des sésames), un endroit pittoresque, à deux kilomètres environ de la ville, au bord des escarpements qui, au delà de la rivière, s'élèvent progressivement jusqu'à Sinassos. Il y avait là, avant la guerre, une église rupestre, dédiée à saint Théodore, qui appartenait à la communauté grecque d'Urgub et servait au culte[2]. Dans les mêmes parages, une autre église ruinée était décorée de peintures : Saredja Kilissé, que nous n'avons pu trouver, mais qui a été décrite par M. Rott. Nous donnerons, d'après lui, quelques indications sur ce monument à la fin de la présente section.

Nous avons revu l'église de Saint-Théodore en 1927. La porte était enfoncée ; l'ico-

1. La ville d'Urgub a dû posséder dans son enceinte des églises ornées de peintures. Mais la communauté grecque s'y étant conservée nombreuse jusqu'à ces dernières années, elles ont été modifiées à maintes reprises. Les anciens sanctuaires rupestres ont été abandonnés. Peut-être en trouverait-on incorporés aux habitations privées actuelles. Mais nous n'avons pu avoir aucun renseignement à cet égard. Quand nous visitâmes la ville, nous ne vîmes que des églises ou chapelles modernes, sans intérêt archéologique.

2. Elle est portée sur la carte de la pl. 2.

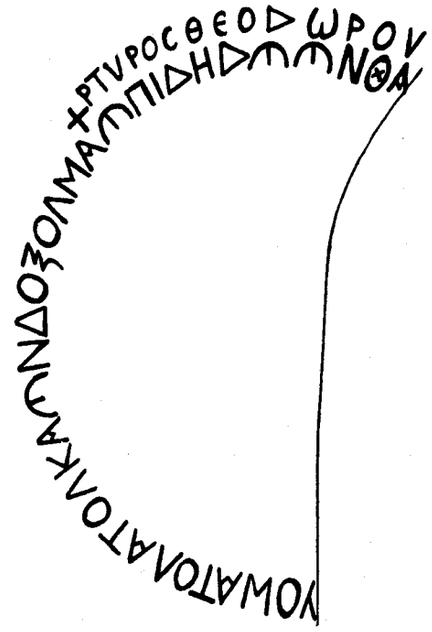
nostase, l'autel et d'autres pièces de mobilier liturgique étaient brisés, les peintures avaient été lapidées.

Saint-Théodore[1]. — Inscriptions de la façade.

Sur la paroi extérieure, quelques inscriptions ont été gravées dans le tuf, d'une main assez maladroite. Le creux des lettres a été rempli d'une couleur rouge partiellement effacée.

Sous une arcature aveugle, à droite de la porte, on voit le texte suivant qui paraît avoir exprimé la dédicace de l'église. Il était disposé en cercle autour d'une croix de Malte, entourée elle-même de cercles en relief, analogues à ceux qui forment de larges médaillons aux parois intérieures de la chapelle (v. fig. 69). Une ouverture, percée après coup dans la paroi — puis murée — en a détruit une moitié environ.

Inscr. 126.



Le commencement de la phrase est marqué par une croix tracée un peu au-dessus de la ligne. La fin, qui n'a pu se loger dans le cercle, chevauche sur les premiers mots. Il faut lire :

+ Επιδη δε ενθα.....
[το]υ [στρ]ατολατου[2] κα(ι) ενδοξου μαρτυρος Θεοδωρου.

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 204-208.
2. On ne voit pas d'autre mot qui puisse être lu ici. La lettre copiée O devrait être C; puis il y avait sans doute une ligature qui a été mal interpré-

Le texte est trop mutilé pour que le sens puisse en être deviné. Il indiquait, sans doute, — avec une brièveté peu coutumière — à quelle occasion ou pour quels motifs (ἐπειδὴ δὲ ἔνθα.....) avait été creusée cette église « du glorieux martyr, Théodore le Stratilate ».

On remarquera le bizarre renversement de certaines lettres (Є couché ; V devenant Λ), dû au fait que l'inscription était gravée en cercle. Le lapicide s'y perdait et ne savait à quoi s'en tenir : à la verticale ou à la ligne rayonnante ?

Auprès, sur le piédroit gauche de l'arcature, une série d'inscriptions funéraires. La première, la plus importante, entourée d'un encadrement rectangulaire, se rapporte peut-être à un défunt enterré sous l'arcature, car il y a là une tombe. Peut-être aussi cette tombe est-elle postérieure, et le défunt a-t-il son épitaphe dans un des textes qui suivront. Et le premier, particulièrement développé, pourrait s'appliquer au fondateur même de l'église que l'on supposera enterré dans la chapelle funéraire jointe au vaisseau principal. La saveur antique de l'inscription confirme cette hypothèse.

Voici le texte [1] :

Inscr. 121.

+ ΚΥΜΗCΙCΗΟΛ
ΝΟΥΜΟΝΑΧΟ
ΥΠΑΡΑΚΑΛΩΟΥΝΥ
ΜΑCΑΦΕΛΦΥΑΓΑΠΗ
ΤΥΟCΔΙΑΤΟΝ[χ]ΟΝ
ΚΑΙΤΟΥCΑΡΧΑ
ΝΓΛΟΥCΜΗΑΝΥΓ
ΗΝΕΤΟΚΥΜΗΤΗ
ΡΙΟΝΜΟΥΟCΤΗCΠΑΡ
ΟΥCΙΑCΤΟΥΚῩΚΑΙC
ΟΤΗΡΟC ΗΜΟ
ΝΕΡΧΕΤΕΓΑ[ρ μ]Ε
ΤΑΜΥΡΙΑΡΟΝ
ΑΡΧΑΝΓΕΛΩ
ΝΚΑΙΑΝΓΕΛΩΝ
ΜΙΧΑΗΛΚΑΙΓΑΒΡΙ
ΗΛCΑΛΠΙΖΟΝΤ[ον τ]
ΗΝΑΝΑCΤΑCΙΤΩΝΚ
ΑΙΚΥΜΗΜΕΝΟΝ

tée. M. Rott, qui n'a pas reconnu où commençait la phrase, n'a copié de ce mot que les lettres : ατολα-του. D'où il est permis d'inférer que les premiers caractères étaient peu distincts.

1. Dans Rott, p. 205, une copie qui reproduit à peu près la forme des lettres, mais sans conserver la séparation des lignes. — Le blanc que nous marquons, l. 11, existe réellement dans l'original.

Ce qui signifie :

+ Κοίμησις Ἰωάννου μοναχοῦ. Παρακαλῶ οὖν ὑμᾶς, ἀδελφοὶ ἀγαπητοί, ὡς διὰ τὸν Κύριον καὶ τοὺς ἀρχαγγέλους μὴ ἀνοιγῆναι τὸ κοιμητήριόν μου ἕως τῆς παρουσίας τοῦ κυρίου καὶ σωτῆρος ἡμῶν. Ἔρχεται γὰρ μετὰ μυριάδων ἀρχαγγέλων καὶ ἀγγέλων, Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ σαλπιζόντων τὴν ἀνάστασιν τῶν κεκοιμημένων.

Le tour de l'épitaphe, avec sa recommandation de ne pas ouvrir le tombeau avant le jour du Jugement, ainsi que l'orthographe relativement correcte [1], et l'emploi d'expressions qui rappellent encore l'antiquité (ἀδελφοὶ ἀγαπητοί, τὸ κοιμητήριον) nous invitent à la porter à une date assez reculée. Ces indices ne sont pas contredits par la forme de l'église qui, nous allons le voir, est des plus archaïques.

A côté, une autre inscription, également encadrée. De tour impersonnel, ce n'est qu'un verset de psaume à peine modifié. Aucun défunt n'est nommé. Peut-être s'applique-t-elle à la foule des morts anonymes ensevelis dans la chapelle [2].

Inscr. 128.

+ ΟΤΙЄΞ
ЄΛЄΞΑ
ΤΟΚCΤΗΝ
CЄΙΩΝΗΡ
ЄΤΙCΑΤΟ
ΑVΤΗΝЄΙ
CΚΑΤΟΙΚΙ
ΑΝЄΑVΤΩ
ΑVΤΙΚΑΤΑ
ΠΑVCΙCΜΟV
ЄΙCΑΙΩΝΑ
ΑΙΩΝΑΑΙ
ΩΝΟΝ +

Nous donnons, en regard, la transcription et le texte du Psaume 131, 13, 14.

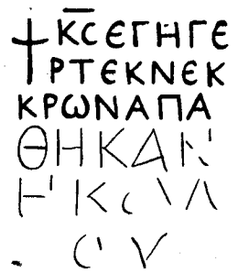
+ Οτι εξελεξατο Κ(υριο)ς	Ὅτι ἐξελέξατο κύριος
την Σειων, ηρετισατο	τὴν Σιών, ἠρετίσατο
αυτην εις κατοικιαν εαυτω.	αὐτὴν εἰς κατοικίαν ἑαυτῷ·
Αυτ(ι) ι καταπαυσις μου	αὕτη ἡ κατάπαυσίς μου
εις αιωνα αιωνα αιωνον.	εἰς αἰῶνα αἰῶνος.

1. Partout : καί (même là où il ne le faudrait pas : κατοικημενων). Les substitutions de voyelles (υ jamais confondu avec ι, η ; mais employé seulement pour οι) sont d'une époque ancienne. Noter la chute de ε dans αρχανγλου; (à moins que ce ne soit une distraction du lapicide), et la chute du ν final devant une consonne dans την αναστασι των ; ος = ὡς pour ἕως ; ο et ω sont employés indistinctement.

2. Texte dans Rott, page 205, pareil au nôtre au dernier mot près.

La dernière phrase — dont la finale revêt ici une forme singulière — est souvent introduite dans les épitaphes individuelles [1].

Enfin, toujours au même endroit, on peut voir l'ensemble suivant :



En réalité, il y a là deux textes de mains et d'époques différentes. Le premier, écrit en lettres petites et régulières, passées au rouge, était entouré d'un encadrement, comme les deux précédents. Encore une formule funéraire de tour impersonnel, empruntée au célèbre chapitre de la première Épître aux Corinthiens sur la résurrection de Jésus-Christ, gage de la nôtre.

On lira :

Inscr. 129.

+ Κ(υριο)ς εγηγε-
ρτ(ε) εκ νεκ-
κρων απα-
[ρχη.....]

Ce sont, à peu de chose près, les paroles mêmes de saint Paul : Νυνὶ δὲ Χριστὸς ἐγήγερται ἐκ νεκρῶν, ἀπαρχὴ τῶν κεκοιμημένων (I Cor., 15, 20).

La fin du texte a été supprimée plus tard, la pierre ayant été ravalée pour faire place à l'épitaphe suivante, écrite en grands caractères d'une main maladroite :

Inscr. 130.

Θηκα Ν-
ηκολα-
ου

Nous croirions volontiers que ce Nicolas, tard venu, dont l'épitaphe a dû déloger un texte antérieur est celui-là même dont la tombe est sous l'arcature : ce qui nous confirme dans l'attribution de l'inscription 127 au fondateur.

1. Voir, par exemple, ci-dessus, t. I, 2, p. 593-594, inscr. 121.

Description de l'église.

A l'intérieur, le plan de l'église est des plus simples : une nef rectangulaire, peu régulière, couverte par un plafond, avec une abside profonde, dessinant un arc très outrepassé et voûtée en cul-de-four (lui aussi dépassant de beaucoup le quart de la sphère).

En avant du sanctuaire, une iconostase à deux colonnes était de construction récente. Elle a été brisée.

La nef va s'élargissant depuis l'iconostase jusqu'au fond. Les parois latérales ne sont point parallèles, et elles ont, en leur milieu, un décrochement, accentué surtout à droite, qui divise le vaisseau et le plafond en deux parties, dont la seconde est notablement plus large que la première [1].

A droite de la nef, une chapelle de même forme, mais plus petite, était réservée aux sépultures. Elle communiquait avec le vaisseau principal par une porte que l'on voit sur la photographie de la planche 148, n° 2 (à droite).

La chapelle funéraire était décorée d'arcatures. L'autre, aux parois unies, portait un des cycles de peintures les plus riches de Cappadoce. A n'en pas douter, il se rattache aux cycles archaïques. Malheureusement, l'église étant restée en service jusqu'à nos jours, les images ont été repeintes, probablement à plusieurs reprises. Quelques-uns de ces repeints sont horribles. Toutefois, ils semblent avoir conservé les sujets primitifs, et souvent même la composition et les lignes anciennes.

L'abside paraît avoir échappé à la main des « restaurateurs ». Mais l'état des peintures très noircies ne nous a pas permis de les photographier. On trouvera tout le reste du cycle, à l'exception de la paroi du fond, sur les deux planches 147 et 148 [2].

Décor de l'abside.

Par sa forme outrepassée et par sa décoration, l'abside était fort semblable à celle des Saints-Apôtres de Sinassos, qui sera décrite au chapitre suivant (sect. I, voir pl. 149-151).

Au centre, le Christ trône dans un orbe aux bords irisés, entre les quatre sym-

1. Ce décrochement se reconnaît sur les photographies : celui de gauche, pl. 147, n° 1 (à g.), pl. 148, n° 1 (à d.) ; celui de droite, pl. 148, n° 2 (à g.).

2. Chaque photographie, embrassant les deux faces d'un angle dièdre, montre à la fois — pour chacune des deux parties de l'église — une moitié du plafond et le haut de la paroi adjacente. Vu le peu de mérite de la plupart des peintures actuelles, il nous a semblé inutile de faire des photographies de détail.

boles disposés dans l'ordre ordinaire [1]. A gauche, il reste, en partie, les noms : Κελ]-ϵΓ[οντα], ΚϵΚΓΑ[γοτα].

En dessous, hors du cercle irisé, la « mer de cristal » encadrée par deux anges prosternés, les mains en avant.

Puis, à droite, un séraphin fait avaler le volume à Ézéchiel qui se tient humblement, un genou en terre, à un niveau inférieur. A gauche, scène pareille représentée de façon presque identique : le séraphin purifie les lèvres d'Isaïe avec un charbon ardent. De même qu'aux Saints-Apôtres, chacun des prophètes est accompagné d'un autre personnage (voir pl. 150, n° 1) ; mais ici, les deux « suivants », au lieu d'être en avant et au-dessous, sont placés en arrière et plus haut que les figures principales. Il nous a semblé, en 1927, que le personnage de gauche était une femme ; celui de droite un vieillard à cheveux blancs. Le couple représente, sans doute, Adam et Ève, que l'on retrouvera prosternés devant la gloire du Christ, à Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 186, n° 2).

Plus loin, de part et d'autre, les tétramorphes.

Enfin de chaque côté de la conque, trois anges debout, dont la taille va grandissant.

Dans le haut, au-dessus des derniers anges, les médaillons du Soleil et de la Lune.

Le bas de la paroi a été partiellement emporté par des tentatives d'agrandissement de l'abside. C'est ainsi que, des prophètes inclinés devant les séraphins, il ne reste guère que les têtes.

Aux piédroits et à la douelle de l'arc, des figures de saints — probablement de docteurs — ont été à demi détruites par l'adjonction de l'iconostase.

Une inscription peinte an fond de l'abside, en dessous du Christ trônant, paraît complète (sauf une croix manquant au début :

Inscr. 131.

ΜΥΚΡΟCΟΤΥΠΟCΜϵΓΑCΟΦΟΓ////////ΟΟΑΝΤ[ο]ΝΤΥΠΟΝΤΗΜΑΤΟΝΤΟΠΟΝ+

La lacune non suppléée, au milieu du texte, est courte et, normalement, ne devrait contenir que deux caractères. Avant, il y en a un douteux qui peut être Ρ ou Β. Après, deux mutilés, où il semble qu'on reconnaisse la boucle supérieure d'un ϵ et d'un Ρ [2].

1. Voir t. I, 1, p. 68-71, la description du décor dans les absides archaïques.

2. M. Rott y a lu les deux lettres ΑΡ; d'où sa restitution :ἀμ]άραντον qui donne un sens moins satisfaisant, mais défendable. Toutefois, il est, matériellement, plus difficile de faire entrer dans la lacune toutes les lettres restituées, tandis qu'une ligature de ΑΠ ne tient guère plus de place qu'un

Nous lirons :

+ Μυκρος ο τυπος · μεγας ο φορ[ο(ν) απ]εραντον τυπον. Τημα τον τοπον.

Dans la première phrase, le sens, un peu recherché, se laisse deviner. L'auteur joue sur le mot τύπος, qu'il emploie d'abord au sens matériel (l'image peinte), puis au sens spirituel (la « forme divine » que Jésus-Christ porte en soi, suivant le mot de saint Paul [1]). On peut traduire ou paraphraser ainsi : « Petite est l'image que tu as sous les yeux ; immense est celui qui porte en soi l'image de l'Infini ».

Dans la phrase suivante, si l'on s'en tient au texte (où la lecture : τοπον est certaine [2]), il faut voir une recommandation, adressée au spectateur, de respecter le lieu où l'inscription est peinte, c'est-à-dire le sanctuaire. Recommandation qui n'est unie à ce qui précède par aucun lien logique, et dont la présence ne pourrait s'expliquer que par suite de l'assonance : τύπος — τόπος. C'est trop peu, semble-t-il, pour donner à l'épigraphe quelque apparence de cohérence.

Nous pensons, au contraire, que le peintre a écrit, par distraction, τόπον au lieu de τύπον. De sorte que ce troisième membre peut se comprendre comme la simple recommandation anti-iconoclaste : « vénère cette image » — ou beaucoup mieux, entendant le mot dans un troisième sens, celui de « modèle, exemplaire, prototype » [3], comme le précepte de portée plus profonde et plus théologique : « vénère le prototype dont tu n'as ici que l'image » [4]. Ainsi la phrase qu'avait en vue l'auteur de la décoration devait être la suivante : Μικρὸς ὁ τύπος· μέγας ὁ φορῶν ἀπέραντον τύπον· τίμα τὸν Τύπον.

Sous une forme quelque peu énigmatique — en raison de la triple acception du mot τύπος — c'est toute la doctrine orthodoxe sur le culte des images : « sans valeur est l'image en elle-même ; toute la dignité appartient à la personne représentée ; dans l'image, c'est donc la personne représentée que tu honores. » Une telle maxime était bien de mise à l'époque des cycles archaïques, alors que le souvenir des violences iconoclastes était encore frais.

Bien entendu, ce n'est pas au moine cappadocien que nous ferons honneur de la formule subtile que nous venons de rétablir. Il l'a empruntée d'ailleurs, et n'a su que la mal copier.

caractère. Quant aux deux autres lettres que nous restituons ON, on peut imaginer qu'elles étaient superposées ou liées, ou plutôt que le N final était représenté par une abréviation.

1. Philip., 2,6 : (Χριστὸς Ἰησοῦς) ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων...

2. Elle est confirmée par la copie de M. Rott (dont l'interprétation d'ensemble doit être rejetée).

3. Dans ce sens saint Paul écrit à Timothée : τύπος γίνου τῶν πιστῶν (I Tim. 4, 12). Voir aussi Philip., 3,17 ; 2 Thess., 3,9 ; 1 Pet., 5,3.

4. Rappelons le texte célèbre de saint Basile, si souvent invoqué (bien que l'objet en soit tout autre) dans les controverses contre les iconoclastes : ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει (*De Spir. Sancto*, 18, 45, Migne, *P. G.*, 32, 149).

Distribution des peintures dans la nef.

Outre un cycle narratif très développé (de l'Annonciation à l'Ascension), les peintures de la nef comprennent des figures d'anges ou de saints, en pied ou en buste, des motifs d'ornement, le tout disposé de façon, en apparence, assez confuse, mais où il est facile de mettre de l'ordre.

Le peintre a divisé l'église en deux parties, séparées par le double décrochement des parois latérales. Dans la première, proche du sanctuaire, il a peint le cycle de l'Enfance, jusqu'au massacre des Innocents, auquel il a joint d'autres sujets étrangers au cycle (pl. 147). Dans la seconde il a terminé le cycle, qui couvre à lui seul tout le plafond et presque toutes les parois latérales (pl. 148).

Partie orientale de la nef. (Planche 147.) Cinq bandes au plafond. Celle du milieu, plus étroite, porte cinq médaillons aux teintes alternées. Cinq autres médaillons ornent la dernière bande de droite. Les noms, sauf deux qui sont des noms de prophètes, appartiennent au groupe des Quarante Martyrs de Sébaste. Mais comme tous les costumes sont pareils et désignent uniformément des martyrs, il faut admettre qu'ici, par exception, deux des Quarante ont reçu les noms bibliques de Malachie et Sophonie [1].

Les bustes sont orientés pour être vus du fond de l'église. L'alternance des cheveux blancs et noirs n'est pas rigoureusement observée. Voici les deux séries en commençant du côté du sanctuaire.

Bande du milieu :

..... (Σακέρδων, semble-t-il, d'après M. Rott [2]) ;
AKAK..... ('Αχάκιος), cheveux noirs ;
M.ΛΑΧЄΑC (Μαλαχίας), cheveux blancs ;
COΦONHAC (Σοφονίας), cheveux noirs ;
AΘ..ACHOC ('Αθανάσιος, cheveux noirs.

1. Peut-être supposera-t-on que la ressemblance de quelques autres noms des Quarante avec des noms bibliques ('Αγγιάς et 'Αγγαῖος, 'Ηλιάδης et 'Ηλίας, 'Ιωάννης), a été cause de l'introduction de ces deux noms insolites. Sur les noms des Quarante et les formes qu'ils revêtent dans les divers documents, voir ce que nous avons dit à propos de la série de Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 314-316). On y retrouvera tous les noms que nous citons ici — sauf, bien entendu, Μαλαχίας, qui pourrait être une corruption de Μίχαλλος (v. p. 529, Tchaouch In) et Σοφονίας, dont on ne voit guère d'autre équivalent possible que Σεουηριανός (p. 314).

2. Il énumère (p. 207), sans indiquer leurs places : Anastasius, Smaragdus, Dometianus, Sophonias, Sakerdos, Akakius.

Dernière bande de droite [1] :

Ο ΑΓΗΟC Α· ΛΗΑΝΟC	(Αἰλιανός),	cheveux blancs ;
Ο ΑΓΗΟC ΔΟΜΕ.....	(Δομετιανός),	cheveux noirs ;
CΜΑΡΑΓΔΟC	(Σμάραγδος),	cheveux blancs ;
.....	(.....),	cheveux noirs ;
ΦΗ.Ο..ΗΜΟΝ	(Φιλοκτήμων),	cheveux noirs.

Il est probable que le groupe des martyrs de Sébaste était représenté en entier. Les autres pouvaient trouver place au bas des parois, repiqué de telle sorte que les peintures y sont entièrement détruites.

Au plafond, la dernière bande à gauche, au lieu de médaillons, porte les deux archanges : ΜΙΧΑΗΛ, ΓΑΒΡΙΗΛ, opposés entre eux et soutenant, au-dessus de leur tête, une croix dans un médaillon. Ce motif, déplacé en cet endroit, a été emprunté au décor d'un arceau [2]. (Voir, au chapitre suivant — et pl. 150 — un motif analogue, au grand arc des Saints-Apôtres.)

Aux deux bandes intermédiaires commence le cycle,

Bande de droite :	*Annonciation*,
	Visitation,
	Épreuve par l'eau (de Marie).
Bande de gauche :	*Épreuve par l'eau* (de Joseph) [3],
	Voyage à Bethléem,
	Nativité.

Le cycle se continue aux parois sur une bande à droite, et à gauche sur une bande divisée en deux étages. Au milieu de chacune d'elles, un gros médaillon en relief est formé de cercles concentriques, peints en rouge et vert, avec une croix au centre. (Voir le mascaron de droite en notre figure 69, p. 49.)

Plus bas, les peintures ont été détruites. C'est là que devaient être les martyrs de Sébaste.

1. On ne voit pas pourquoi, dans cette série, quelques martyrs, à l'exception des autres, ont reçu le titre Ο ΑΓΗΟC.

2. Il eût été naturel de continuer ou terminer ici le groupe des Quarante s'il n'avait déjà trouvé place ailleurs. C'est ce qui nous fait croire qu'en réalité le peintre a commencé par destiner au bas des parois la majeure partie du groupe, et qu'il a mis à la voûte les dix qui restaient.

3. Division anormale d'une scène unique.

Bande de la paroi droite : *Adoration des mages.*
Bande de la paroi gauche (divisée en deux étages) :
Fuite en Égypte,
et au-dessous : *Songe de Joseph ;*
Massacre des Innocents,
et au-dessous : *Pleurs de Rachel.*

Entre la figure de Rachel et le mascaron, dans un encadrement qui l'isole du cycle, a été peint un moine nimbé, assis auprès d'un arbre, les mains ouvertes devant la poitrine. Sa présence ici ne s'explique pas.

Le décrochement de la muraille, qui marque la séparation entre les deux parties de la nef, est assez large, à droite, pour que le décorateur ait pu y loger quelques images. Elle regardent la porte d'entrée.

A la hauteur du registre supérieur, on voit une Vierge trônant, avec l'Enfant de face, assis sur ses genoux. (Le haut de l'image, visible à la planche 148, n° 2, à gauche.) Plus bas, au niveau du second registre, un personnage qui semble masculin, portant un « stemma » de même forme que celui des mages ou d'Hérode, est assis sur un trône. Serait-ce un saint empereur comme Constantin (mais, dans ce dernier cas, on attendrait Hélène), ou le Christ sous les traits d'un empereur ? La peinture a trop souffert pour qu'on puisse décider.

En dessous et en avant, dans un massif qui remplit ce coin, est creusée une vasque, semblable à nos bénitiers.

A gauche, le décrochement de la muraille est beaucoup moins accentué : il ne porte aucune image.

Partie occidentale de la nef. (Planche 148.) Ici tout le plafond, divisé en quatre bandes, appartient au cycle évangélique, qui se continue sur deux registres aux parois latérales (peut-être aussi sur une partie du troisième). La suite se déroule, comme toujours, de gauche à droite, en commençant par le côté droit de la nef ; mais l'ordre est moins régulier que dans les autres décorations archaïques à bandes multiples (comme l'ancienne église de Toqale Kilissé).

Voici comment la suite peut être établie [1] :

1. Nous supposons le plafond partagé par une ligne médiane, qui correspond à l'arête de la voûte dans les chapelles couvertes en berceau, et nous comptons les bandes à partir de cette ligne.

Plafond : première bande de droite : *Poursuite d'Élisabeth*,
Présentation de Jésus ;
deuxième bande de droite : *Prédication du Baptiste*,
Baptême de Jésus ;
première bande de gauche : *Première tentation*,
Deuxième tentation,
Repas de Cana ;
deuxième bande de gauche : *Eau changée en vin*,
Vocation des Apôtres au lac,
Bénédiction des pains et des poissons.

Parois : première bande de droite : *Guérison du démoniaque*,
La foule nourrie du pain multiplié,
Guérison de la main desséchée et d'autres infirmités ;
première bande de gauche : *Tempête apaisée*,
Résurrection de la fille de Jaïre,
Guérison de l'hémorrhoïsse ;
deuxième bande de droite : *Samaritaine*,
Transfiguration,
(une image inexpliquée) ;
deuxième bande de gauche : *Chemin de croix*,
Crucifiement,
Descente aux Limbes.

Un dernier registre, tout au bas des parois a été fort maltraité. A droite, il semble qu'il y ait eu, au commencement de la bande : l'*Entrée à Jérusalem*, rejetée en cette place parce qu'elle n'aurait pu être logée au registre de dessus. Puis, à la suite, entre cette scène et la porte de la chapelle funéraire : un saint cavalier.

A gauche, à la même hauteur, on devine un martyr (sur la roue, dit M. Rott) torturé par un bourreau.

A la paroi occidentale la décoration a complètement disparu, sauf une image de Jésus-Christ, qui paraît avoir appartenu à une *Ascension*. C'était donc la fin du cycle [1].

1. M. Rott est d'accord avec nous pour reconnaître une Ascension dans le décor des parois. Ce ne peut être que la scène dont nous parlons. — Ses identifications ne sont pas toujours conformes aux nôtres. Plusieurs de ses erreurs se corrigent d'elles-mêmes. Nous ne relèverons tout à l'heure que ce qui mérite discussion. Inutile d'ajouter que nous avons agi de même aux chapitres précédents.

Toutes les images de la nef, avons-nous dit, ont été repeintes. Au plafond, les couleurs ont été rafraîchies à une date récente, et quand nous les vîmes, elles avaient encore un ton cru, du plus désagréable effet. Les parois, qui ne présentaient pas les mêmes teintes, paraissent avoir échappé aux dernières « restaurations » — si l'on peut employer ce mot. Cependant la paléographie de certaines inscriptions [1] et les détails de l'exécution ne permettent pas de croire que nous ayons là des images contemporaines des cycles archaïques de Gueurémé. Elles ont été repeintes à une époque relativement ancienne. Et il est probable qu'elles ont mieux conservé que celles du plafond le dessin primitif.

Tel qu'il se montre aujourd'hui. ce décor est dépourvu de valeur artistique. Nous nous nous bornerons à signaler pour chaque scène les principaux traits iconographiques.

Détail des scènes.

Annonciation. Ο ΧΕΡΕΤΗCΜΟC. (Pl. 147, n° 2.) L'ange (ΓΑΒΡΗΛ) à droite : marche rapide, geste annonciateur violent ; sceptre fleuronné dans la main gauche. Un cordon, qui semble soutenir le manteau, coupe obliquement la poitrine comme le baudrier des saints militaires. Marie, à gauche, semble effrayée et prête à fuir. Pas d'architectures. Corbeille de fuseaux à terre. Sauf le dernier détail, tout le reste se retrouve à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1) qui peut avoir fourni le modèle [2].

Visitation. Ο ΑCΠΑCΜΟC. (Pl. 147, n° 2.) Élisabeth (ЄΛΗCΑΒЄΤ) accourt avec précipitation ; Marie ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$), plus calme. Les bras s'enlacent à hauteur des épaules et par devant la poitrine. La servante, à droite, sous une arcature, soutient du bras gauche le bas du rideau qui s'enroule autour de la colonne. Le tout, conforme à la scène de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1), mais avec plus de véhémence — sauf le geste de la servante qui, au lieu de lever la main droite devant la poitrine, l'écarte d'un mouvement violent. Ce geste, fait d'une façon plus discrète, apparaissait à Qeledjlar Kilissé (pl. 46, n° 1).

Épreuve de l'eau. ΤΟ ΥΔΟΡ ΤΗC ЄΛЄΓΖЄΟC. (Pl. 147, n° 2 et 1 : la scène, comme plusieurs autres dans cette église [3], est répartie sur deux registres différents.) D'une part, l'arcade du temple (Ο ΝΑΟC) dont la colonne de gauche n'est autre que celle de

1. Voir les gros caractères de la légende à l'Adoration des mages (pl. 147, n° 2).

2. Tenir compte de la déformation de perspective qui, dans les deux planches, mais à 147 plus qu'à 65, incline les personnages vers la gauche.

3. Miracle de Cana, Multiplication des pains.

la maison d'Élisabeth, le grand prêtre (ZAXAPHAC) portant un « Rationale » nettement indiqué [1], et présentant une coupe à long manche à la Vierge (MP ΘV). D'autre part, Joseph (HOCHΦ) vide une coupe pareille, en se détournant vers la droite, de telle sorte qu'à première vue il paraît faire escorte aux personnages de la scène suivante. Dans l'ensemble, il y a encore quelque analogie avec la composition de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1) ; mais le manteau de Zacharie, bordé de fourrure à la manière d'une mélote, est un emprunt à la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 29, n° 4).

Voyage à Bethléem. (Pl. 147, n° 1.) Pas de titre : la légende en tient lieu, suivant l'usage. Celle-ci se présente sous la forme que voici [2] :

HOCHΦ KATHϬ M
Є ЄΓ THC ONϬ OTH
TO ЄN ЄMV A
ΓH ME TO Є
ƵЄΛΘHN

La scène est conforme au type habituel, sauf que la Vierge (MP ΘV), au lieu de tendre la main droite vers Joseph (geste naturel, puisqu'elle parle), la ramène sur son sein comme pour exprimer le : τὸ ἐν ἐμοί. Tout, du reste, est d'une barbarie extrême. La figure de Joseph est une réplique de celle de la scène précédente [3]. Lors du repeint, le personnage de Jacques (HAKOBOC) a été refait plus grand qu'il n'était d'abord, car il empiète sur la scène suivante [4].

1. On voit les rangs de pierres qui le décorent, suivant la description de l'Exode, 28, 15-30. Cet objet, qui ordinairement ne figure pas dans les peintures de Cappadoce, et qui s'ajuste mal ici au reste du costume, a probablement été introduit, sous l'influence de quelque érudit local, lors de la dernière restauration. (On le trouvera cependant à Sainte-Barbe de Soghanle, pl. 188, n° 2, où il est ancien.)

2. Voir t. I, 1, p. 76, n. 2. Ici το εξελθην est sans doute une distraction du peintre pour τοῦ ἐξελθεῖν. Dans cette légende, comme dans les autres de cette partie du plafond, les caractères ont une certaine ressemblance avec ceux d'El Nazar, et semblent antiques. Les ciels, avec les inscriptions qu'ils portaient, paraissent avoir échappé aux repeints.

3. Il serait plus exact de dire que le Joseph de l'Épreuve est une réplique de celui du Voyage. La comparaison de ces deux figures est instructive, et fera comprendre comment l'auteur du dernier repeint usait de ses poncifs. Dans la scène de l'Épreuve, il a utilisé le même que dans celle du Voyage ; il a seulement supprimé tout le pan du manteau qui recouvrait le bras et la main gauche de Joseph, puis il a ajouté, devant la bouche du personnage, une coupe tenue par une main. Et il a oublié de dessiner le bras ! Il y a bien, près de l'épaule, quelque chose comme l'ouverture d'une manche destinée à recevoir ce bras ; mais il n'a pas été peint. Peut-être était-il réservé au maître, le reste du travail étant confié à un manœuvre. De vrai, le maître n'était guère plus habile que le manœuvre : que l'on regarde seulement les visages qui doivent être de lui.

4. Encore une conséquence des méthodes employées dans la « restauration ». Pour refaire le personnage qui, sans doute avait péri, le peintre s'est servi d'un poncif à trop grande échelle, le seul qu'il eût sous la main, tandis que, pour l'âne et pour la Vierge, il suivait le dessin primitif, de plus petites proportions.

la maison d'Élisabeth, le grand prêtre (ZAXAPHAC) portant un « Rationale » nettement indiqué [1], et présentant une coupe à long manche à la Vierge (MP ΘV). D'autre part, Joseph (HOCHΦ) vide une coupe pareille, en se détournant vers la droite, de telle sorte qu'à première vue il paraît faire escorte aux personnages de la scène suivante. Dans l'ensemble, il y a encore quelque analogie avec la composition de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1) ; mais le manteau de Zacharie, bordé de fourrure à la manière d'une mélote, est un emprunt à la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 29, n° 4).

Voyage à Bethléem. (Pl. 147, n° 1.) Pas de titre : la légende en tient lieu, suivant l'usage. Celle-ci se présente sous la forme que voici [2] :

HOCHΦ KATHϬ M
Є ЄГ THC ONϬ OTH
TO ЄN ЄMV A
ΓH MЄ TO Є
ZЄΛΘHN

La scène est conforme au type habituel, sauf que la Vierge (MP ΘV), au lieu de tendre la main droite vers Joseph (geste naturel, puisqu'elle parle), la ramène sur son sein comme pour exprimer le : τὸ ἐν ἐμοί. Tout, du reste, est d'une barbarie extrême. La figure de Joseph est une réplique de celle de la scène précédente [3]. Lors du repeint, le personnage de Jacques (HAKOBOC) a été refait plus grand qu'il n'était d'abord, car il empiète sur la scène suivante [4].

1. On voit les rangs de pierres qui le décorent, suivant la description de l'Exode, 28, 15-30. Cet objet, qui ordinairement ne figure pas dans les peintures de Cappadoce, et qui s'ajuste mal ici au reste du costume, a probablement été introduit, sous l'influence de quelque érudit local, lors de la dernière restauration. (On le trouvera cependant à Sainte-Barbe de Soghanle, pl. 188, n° 2, où il est ancien.)

2. Voir t. I, 1, p. 76, n. 2. Ici το εξελθην est sans doute une distraction du peintre pour τοῦ ἐξελθεῖν. Dans cette légende, comme dans les autres de cette partie du plafond, les caractères ont une certaine ressemblance avec ceux d'El Nazar, et semblent antiques. Les ciels, avec les inscriptions qu'ils portaient, paraissent avoir échappé aux repeints.

3. Il serait plus exact de dire que le Joseph de l'Épreuve est une réplique de celui du Voyage. La comparaison de ces deux figures est instructive, et fera comprendre comment l'auteur du dernier repeint usait de ses poncifs. Dans la scène de l'Épreuve, il a utilisé le même que dans celle du Voyage ; il a seulement supprimé tout le pan du manteau qui recouvrait le bras et la main gauche de Joseph, puis il a ajouté, devant la bouche du personnage, une coupe tenue par une main. Et il a oublié de dessiner le bras ! Il y a bien, près de l'épaule, quelque chose comme l'ouverture d'une manche destinée à recevoir ce bras ; mais il n'a pas été peint. Peut-être était-il réservé au maître, le reste du travail étant confié à un manœuvre. De vrai, le maître n'était guère plus habile que le manœuvre : que l'on regarde seulement les visages qui doivent être de lui.

4. Encore une conséquence des méthodes employées dans la « restauration ». Pour refaire le personnage qui, sans doute avait péri, le peintre s'est servi d'un poncif à trop grande échelle, le seul qu'il eût sous la main, tandis que, pour l'âne et pour la Vierge, il suivait le dessin primitif, de plus petites proportions.

Nativité. (Pl. 147, n° 1.) Pas de titre si ce n'est, au-dessus de la crèche, le mot : Η ΦΑΤΝΗ qui, à vrai dire, ne désigne qu'un détail du tableau.

La composition de la scène très dense, presque sans accessoires ni décor, ressemble à celle de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 2), mais quelques détails diffèrent. Joseph, à gauche, a été supprimé — peut-être absorbé par l'énorme figure de Jacques. Le geste de la Vierge est celui de Qeledjlar Kilissé (pl. 46, n° 2), mais très maladroitement rendu. L'Enfant, dans le bain, est d'une taille démesurée et son geste est un compromis malheureux entre les deux modèles que nous venons de citer. A Toqale Kilissé, il lève joyeusement les deux mains ; à Qeledjlar il les ramène pour se couvrir. Ici, il ramène la main droite en avant, et c'est de la gauche qu'il gesticule !

Un texte, écrit en lettres noires auprès de la tête de la sage-femme (pas sur le fond du ciel), date de la restauration. Il fait allusion à un épisode, souvent représenté dans l'art du sixième au neuvième siècle, mais omis dans les peintures archaïques de Cappadoce : le miracle de la main desséchée et guérie. On lit :

ΗΜΕΑΤ'Χ
ΡΙΝΕΔΕΞΑ
ΤΟ

c'est-à-dire : ἡ μαῖα τ(ὴν) χάριν ἐδέξατο [1].

Sur l'encadrement très réduit qui entoure la Vierge, et qu'on prendrait simplement pour sa couche, on lit les mots — également récents — ΤΟ ΣΠΗΛΕΟΝ. C'est donc le fond de la grotte, que le peintre a voulu représenter par une bande sombre, bordant le matelas.

L'Annonce aux Bergers est à droite et en haut, dans l'angle laissé libre au-dessus du bain. Presque toute la scène est restée hors du champ de notre objectif — sauf un fragment de l'ange (ΑΓΓΕΛΟC) qui apparaissait en buste au défaut de la grotte (comparer encore Toqale Kilissé et Qeledjlar Kilissé). Devant lui, quelques moutons et les bergers [2]. Le musicien est assis à l'écart, sur un rocher.

Adoration des mages. (Pl. 147, n° 2.) Scène à grande échelle qui peut être com-

1. *Protévangile de Jacques*, 20, 2-3 : Salomé refuse de croire à la naissance virginale ; elle veut vérifier le fait ; en punition de quoi, sa main se dessèche. Un ange l'avertit de toucher l'Enfant ; elle le fait ; elle est guérie. Dans les anciennes images, la femme se prosterne devant la crèche, en tendant sa main aride. Ici, elle a bien la main en avant, mais c'est pour aider au bain plutôt que pour implorer sa guérison. Celle-ci n'est rappelée que par l'inscription. Observer en outre que le Protévangile attribue le fait à Salomé, non à la sage-femme. Dans notre peinture c'est le contraire : le texte le dit explicitement. Comme toujours, Salomé est la femme de droite qui verse l'eau. Son nom était écrit au-dessus d'elle, faisant pendant au texte relatif à la μαῖα : tout au bord de notre photographie (mais pas sur la planche prototypique) on voit encore les deux premières lettres du nom : CA.

2. Sur notre planche, on peut voir la jambe, portée en avant, d'un des bergers et deux moutons.

parée à celle de la chapelle 8 de Gueurémé (pl. 35, n° 3 : il y a aussi un ange debout, guidant les mages).

A gauche du médaillon en relief : Joseph, debout derrière le siège de Marie, a disparu ; puis la Vierge assise tient sur ses genoux l'Enfant (IC XC) qui, posé de trois-quarts, bénit de la main droite, un rouleau dans la gauche ; enfin un ange (ΑΝΓΕΛΟC ΟΔΗΓΟΝ ΤΟC ΜΑΓΟC), au mouvement disgracieux, montre Jésus de la main gauche, tandis que le sceptre tenu de la main droite est ramené maladroitement sous le bras gauche [1].

A droite du médaillon, les trois mages sont alignés en des poses identiques, la tête couverte d'un « stemma » dont la silhouette carrée fait penser au « nimbe rectangulaire ». Faiblement inclinés, ils offrent les présents de leurs mains voilées. Au-dessus sont écrits les mots : ΜΑΓΥ ΤΑ ΔΟΡΑ, qui peuvent être considérés comme le titre de la scène [2].

Songe de Joseph. (Pl. 147, n° 1.) Le panneau de la paroi gauche — comme celui de droite — porte en son milieu un grand médaillon en relief, formé de cercles concentriques d'où émergent les bras d'une croix. Le panneau s'en trouve écartelé, d'une façon plus nette que sur la paroi d'en face, ce qui suggéra au décorateur l'idée de multiplier les images, qu'il distribua sur deux registres. A gauche du médaillon, il faut considérer d'abord le registre inférieur.

Joseph est étendu de profil, la tête à gauche, sur un lit assez correctement dessiné. Il se réveille à la voix de l'ange : le bras droit est encore allongé, la main gauche se porte aux yeux d'un mouvement naturel.

L'ange de petite taille et venant de la droite [3], est debout au pied du lit. Il parle, la droite levée. Ses paroles, écrites dans le haut du champ, tiennent lieu de titre. On lit [4] :

[I]ΟCΙΦ ΕΓΕΡΘ[ης] ΠΑΡΑΛΑ
ΒΕ ΤΟ ΠΕ[δι]ΟΝ ΚΕ [τη]Ν Μ[η]
ΤΕΡΑΝ ΚΕ Φ[ευ]Γ[ε εις Αιγυπ-]
ΤΟ

1. A Gueurémé, le mouvement de l'ange était meilleur, car le geste indicateur était fait de la main droite. De plus, l'ange était au second plan, entre le premier et le deuxième mage. Ici, on l'a déplacé pour équilibrer les deux groupes.

2. On reconnaît là, légèrement altérée, une formule empruntée à l'Hespérinos de Noël (οἱ μάγοι τὰ δῶρα) et qui, par conséquent, n'est pas la simple désignation des objets figurés dans l'image. (Voir Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 163-164.)

3. Ordinairement l'ange est à gauche, et Joseph est inversé. Ainsi, à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4), Qeledjlar Kilissé (pl. 51, n° 1), Tavchanle Kilissé (pl. 153, n° 3).

4. Sur ces paroles, quelque peu différentes de celles de Mt, 2, 14, voir ci-dessus, t. I, 1, p. 215, n. 1 ; I, 2, p. 533, n. 2.

Fuite en Égypte. (Pl. 147, n° 1.) Scène conforme au type habituel, assez semblable à celle de Toqale Kilissé (la grosse torche de l'Égypte est pareille), sauf que Jacques tourne la tête vers la Vierge (de même à Tchaouch In, pl. 142, n° 1), et que Joseph et l'Enfant ont la main droite en avant, dans un geste interrogateur.

Massacre des Innocents. (Pl. 147, n° 1.) Hérode, le « stemma » carré sur la tête, est assis à gauche, la main droite tendue. De part et d'autre, deux notaires sont debout, en des poses identiques. Ils portent une longue robe, à grand col rabattu. Un peu plus loin le Massacre était représenté, à peu près comme à Toqale Kilissé (pl. 66, n° 2). L'image, très détériorée, peut être reconstituée, car on voit les bras du soldat qui brandit le glaive et les deux bras pendants de l'enfant, tenu en l'air par un pied [1]. En avant, des cadavres sans têtes sont amoncelés à terre.

Au registre inférieur *la mère désolée* est assise, tournée de trois quarts vers la droite. Elle semble lever les deux mains en avant (ce n'est pas le geste de Toqale Kilissé) [2].

Poursuite d'Élisabeth. Ο ΑΥΟΓ[ι]CMOC [3]. (Pl. 148, n°2.) Scène analogue aux exemplaires déjà rencontrés, sauf qu'ici, parmi les poursuivants (Η ΔΗΟΧΕΤΕ [4]), on compte un cavalier entre deux hommes à pied. Le premier de ceux-ci tire de l'arc, lequel est figuré à l'envers [5]. Le costume est le même qu'à Saint-Eustathe (pl. 38, n° 3) ; l'intérieur de la caverne, où se réfugie Élisabeth (ΕΛΙ··ΒΕΤ) portant Jean-Baptiste (ΗΩΑ-ΝΗC), est lumineux comme à El Nazar (pl. 41, n° 2) et à Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1). Dans la figure de Jean, on observera le même singulier croisement des deux bras qu'à Tchaouch In [6]. Ici le geste est particulièrement visible, et il est d'autant moins explicable que le peintre fait tendre en avant la main gauche, tandis que la droite tient le rouleau.

1. Cette figure, ayant été prise par M. Rott (p. 206) pour une des idoles qui tombèrent en Égypte à l'arrivée du Sauveur (Pseudo-Matthieu, chap. XXIII), il a cru reconnaître ici la rencontre de Jésus et du roi Aphrodisius, épisode inconnu aux peintres de Cappadoce.

2. C'est cette figure que M. Rott désigne (p. 206) comme une orante. A gauche, est le moine déjà signalé ; puis un cyprès (il ne faut donc pas écrire, p. 207 : « zwischen ihnen das Symbol der Seligkeit, eine Palme ») ; puis des motifs d'ornement.

3. Ce mot — forme incorrecte pour : διωγμός — peut se lire tout en haut de la photographie 1 de la même planche, que l'on regardera à l'envers. La lettre restituée ne peut être que Ι, vu le peu de place qu'elle occupait ; il semble qu'on en aperçoive encore l'amorce.

4. Pour : οἱ διώκται. Comparer la forme de Saint-Eustathe : η δυοχτε (t. I, 1, p. 160). A Toqale Kilissé, l'appellation est différente : η κακουργυ (p. 274).

5. Effet d'un repeint tardif, à une époque où l'arc n'était plus en usage. Observer, en outre, plusieurs traits parallèles, semblables à celui qui va s'échapper de l'arc. Le peintre avait sans doute l'intention de figurer un groupe d'archers alignés en perspective et tirant en même temps ; mais il n'a peint que la première figure du groupe.

6. Voir t. I, 2, p. 534, n. 3 et pl. 142, n° 2.

Présentation de Jésus au Temple. (Pl. 148, n° 2.) Seulement trois personnages : la Vierge (MP ΘV) présentant au-dessus de l'autel, au vieillard Simon, l'Enfant (IC XC) qui tend les mains en avant. Joseph et la prophétesse sont absents, faute de place. Pas d'architectures.

Prédication du Baptiste. (Pl. 148, n° 2.) La scène que nous retrouvons pour la première fois depuis Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1 — elle reparaîtra à Soghanle), se présente ici sous une forme particulière. Normalement elle devrait être précédée de l'Apparition de l'ange au Baptiste, qui a fait place à la Présentation.

Les auditeurs de Jean ne sont pas les « publicains » nommés à Toqale Kilissé, mais une foule de gens de conditions diverses, en tête desquels apparaît un roi. C'est le récit de saint Luc qui est interprété, et cela se reconnaît à plusieurs indices.

D'abord, aux paroles prêtées à Jean qui sont exactement celles de Lc, 3, 9 : ἤδη δὲ καὶ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ῥίζαν τῶν δένδρων κεῖται [1]. Près du tronc de l'arbre que montre le prophète, on lit :

ΗΔΗ
ΔΕ ΚΕ Η Α
ΖΗ[νη π]ΡΟ
[ς την ριζ]Α
ΤΟΝ ΔΕΝ
[δρ]ΟΝ ΚΗΤ
Ε

La hache devrait être là, posée à terre ; mais le restaurateur, croyant se faire mieux comprendre, l'a maladroitement placée dans la main gauche de Jean.

La foule qui vient entendre la prédication sort d'une enceinte carrée, image de Jérusalem. Ainsi est rendu le mot de Lc, 3, 5 : τότε ἐξεπορεύετο πρὸς αὐτὸν Ἱεροσόλυμα [2].

Si elle a un roi à sa tête, c'est que saint Luc, à la suite du récit de la prédication au Jourdain, rappelle les reproches adressés par le Baptiste à Hérode et leur conséquence qui fut l'emprisonnement de Jean : ὁ δὲ Ἡρῴδης ὁ τετράρχης, ἐλεγχόμενος ὑπ'αὐτοῦ..... κατέκλεισεν τὸν Ἰωάννην ἐν φυλακῇ (Lc, 3, 19-20). Ces derniers

1. Le texte parallèle de Mt, 3,10 porte seulement : ἤδη δὲ ἡ ἀξίνη...

2. Le texte ajoute : καὶ πᾶσα ἡ Ἰουδαία καὶ πᾶσα ἡ περίχωρος τοῦ Ἰορδάνου. Il y a d'autres gens que ceux de Jérusalem ; mais dans l'énumération, Jérusalem vient en tête, et c'est elle seule qu'a retenue le peintre. Dans le texte parallèle de Mt, 3,5, les habitants de Jérusalem sont aussi nommés, mais en second lieu : καὶ ἐξεπορεύετο πρὸς αὐτὸν πᾶσα ἡ Ἰουδαία χώρα καὶ οἱ Ἱεροσολυμεῖται πάντες.

événements se passèrent à un tout autre moment, et ils sont racontés ailleurs par les deux premiers synoptiques (Mt, 14, 3-12 ; Mc, 6, 17-29).

Aucun évangéliste ne dit qu'Hérode ait entendu la prédication de Jean au Jourdain, mais le rapprochement fait par saint Luc, entre les avertissements adressés à la foule et les reproches adressés au tétrarque, a poussé le peintre à joindre celui-ci à celle-là. De fait, ce sont les reproches qu'il a représentés : le geste de protestation d'Hérode répété par la foule, le dit clairement.

Baptême de Jésus. (Pl. 148, n° 2.) Le repeint, particulièrement odieux en cette image, laisse deviner une composition primitive analogue à celles des petites chapelles archaïques de Gueurémé. Gestes de Jean, geste pudique de Jésus, pose des anges assez espacés, sont pareils à ceux de la chapelle 8 (pl. 36, n° 3). L'arbre qui, là, était à gauche, a passé à droite. Dans le repeint, le ciel ouvert a été effacé, et une monstrueuse colombe mise à sa place. Les ondes du Jourdain ont été ravivées et forment maintenant une nappe où Jésus est plongé à mi-corps ; mais la silhouette de l'ancienne cloche d'eau, qui l'enveloppait jusqu'aux épaules, est encore visible. Dans le bas, la personnification du fleuve a été supprimée.

Jean est appelé : ΗΟΑΝ[ης ο] ΒΑΦ[τ]ΗϹΗϹ. Près des anges on lit le nom, répété à ce qu'il semble : ΑΓΓΕΛΟϹ, [Αγγελ]ΟϹ.

Deux tentations de Jésus. (Pl. 148, n° 1.) Scènes rares. Nous n'avons rencontré jusqu'ici que la première, sous une forme un peu différente, à la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 81, n° 4). Ici, dans chacune des images, le Christ est représenté en face du tentateur, géant énorme aux chairs jaunâtres, assez mal drapé d'une étoffe, blanchâtre à la première scène, rayée à la seconde. Les deux images sont séparées par un pilastre peint qui pourrait faire penser au temple de Jérusalem, donc à la deuxième des tentations rapportées par saint Matthieu (4, 3-10). En réalité, on a d'abord la troisième, puis la première des tentations selon cet évangéliste [1]. Dans chacune, l'objet même de la tentation est représenté entre les deux personnages. A la première, un coffre figure les richesses de la terre [2]. A la seconde, des pierres

1. On sait que dans Lc, 4, 3-13, l'ordre des tentations n'est pas le même. Mais les deux évangélistes s'accordent à mettre d'abord la tentation par la faim, que le peintre place en second lieu. Si nous nous référons au texte de Matthieu, c'est parce que le peintre semble lui avoir emprunté la légende de la seconde scène.

2. Même symbolisme à Toqale Kilissé. A vrai dire, dans cette image le peintre semble penser plutôt au texte de Lc, 4,6 : σοὶ δώσω τὴν ἐξουσίαν ταύτην ἅπασαν. Dans Mt, 4, 8-9, il est seulement question de « tous les royaumes de la terre et de leur gloire ».

rondes ont presque l'apparence de pains. Au-dessus, dans une légende mutilée et défigurée, on lit les mots :

..... Υ ΛΥΘΥ ΤΟ
[τυ αρτυ] ΓΗΝ
ΟΤ[ε]

où l'on reconnaît le texte de Mt, 4,3 : εἰπὲ ἵνα οἱ λίθοι οὗτοι ἄρτοι γένωνται [1].

Le repas de Cana. (Pl. 148, n° 1.) Nouvelle variante, différant à la fois des deux exemplaires de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 2; 77, n° 3). Autour d'une table carrée, couverte d'une nappe brodée qui retombe en festons, et chargée de plats à pied, les convives sont assis dans l'ordre suivant : la Vierge, Jésus-Christ (IC XC), deux apôtres, les jeunes mariés (Η ΝΕΟΓΑΜ.), d'abord le mari, qui semble présenter à son épouse une coupe grossièrement dessinée. A la suite, un serviteur debout [2].

Jésus et Marie parlent entre eux. Jésus, vu de face, se penche vers sa mère qui répond par un geste de surprise [3]. Derrière elle, un fond d'architecture représente la maison.

L'eau changée en vin. (Pl. 148, n° 1.) Séparée, comme à Toqale Kilissé (pl. 66, n° 1), de la scène précédente, la composition est conçue de la même façon. A gauche, Jésus, avec une baguette, agite l'eau dans les urnes ; à droite, un serviteur les remplit ; dans le fond, au milieu, l' « architriclinos » est debout, la main gauche sous le vêtement et tenant de la droite la coupe à dégustation [4].

Vocation des apôtres au bord du lac. (Pl. 148, n° 1.) La scène, horriblement repeinte, rappelle à la fois celle de Toqale Kilissé, ancienne église (pl. 66, n° 1) — car il n'y a qu'une barque, — et celle de la nouvelle église (pl. 78, n° 2) — car les gestes

1. Le texte de Lc, 3,4 est différent : εἰπὲ τῷ λίθῳ τούτῳ ἵνα γένηται ἄρτος. — Dans la légende, remarquer la forme populaire τουτυ = οὗτοι (lecture certaine : on voit la partie inférieure des deux lettres ΤΥ), à rapprocher de la forme τοῦτος rencontrée à Toqale Kilissé (inscr. 32, p. 302) et à Qarche Bedjaq (inscr. 79, p. 499). — Dans γηνοτε = γένωνται, chute du ν, phénomène fréquent.

2. A l'ancienne église de Toqale Kilissé, il paraissait en second plan, et tendait une coupe qui se profilait entre les deux époux. Peut-être le même geste lui est-il donné ici, car si la coupe est bien visible, il est plus malaisé de reconnaître par qui elle est tenue (le serviteur est hors du champ de la photographie). En somme, le modèle que reproduisait le peintre de Toqale Kilissé devait être semblable à celui de Saint-Théodore ; mais, faute de place, plusieurs éléments — dont un essentiel : la Vierge ! — ont été supprimés.

3. A Toqale Kilissé, nouvelle église, (pl. 77, n° 3), figure le même dialogue, mais l'ordre des personnages est interverti, et c'est Marie qui se penche vers Jésus et semble interroger.

4. Cette coupe, en forme de T, est pareille à celle qui apparaît, à la scène précédente, entre les deux époux.

des apôtres sont variés : Pierre tend la main droite vers Jésus (la gauche abaissée tenait une rame qui a disparu dans le repeint), André tire le filet avec effort.

Dans le haut du champ, à la place du titre, une légende nomme les deux personnages :

ΠЄΤΡΟC КЄ [Αν]
ΤЄΡΑC ЄΝ
ΘΑΛΑCΗ ΑΛ
ΗЄΒΟΤЄC

C'est-à-dire : Πέτρος καὶ Ἀνδρέας ἐν θαλάσσῃ ἁλιεύοντες.

On remarquera la singulière déformation du nom d'André : peut-être une forme populaire [1]. Le mot : ἁλιεύοντες se lisait déjà à Toqale Kilissé, ancienne église, où la légende autrement distribuée, était équivalente.

Multiplication des pains. Comme à Toqale Kilissé (pl. 66, 1-2), la scène comprend deux épisodes : la bénédiction des pains et des poissons ; la foule nourrie. Mais en outre, ici, les deux épisodes sont séparés par une scène étrangère. Nous les réunirons.

Bénédiction des pains et des poissons. (Pl. 148, n° 1.) Jésus bénit les poissons présentés par Pierre ([Π]ЄΤΡ[ος]) tandis qu'André s'avance par derrière, offrant les cinq pains. Tous deux ont les mains voilées. C'est le schéma de Toqale Kilissé.

La foule nourrie. (Pl. 148, n° 2, au milieu du registre.) Pierre venant de la gauche, les mains chargées, s'avance vers un groupe de personnages assis en demi-cercle (un trou, pratiqué dans la paroi, en a fait disparaître une partie). Devant eux, dans l'herbe, quelques poissons, très maladroitement dessinés. Tout ceci est conforme au modèle de Toqale Kilissé. Mais à droite, les corbeilles pleines de fragments apparaissent comme étagées, les unes sur les autres. Dans l'espace disponible, le peintre n'a pu en loger que cinq [2]. Il est loisible d'admettre qu'une sixième est masquée, dans le bas, par un personnage assis au premier plan, ou qu'elle manque au sommet (où l'on voit bien quelque chose qui peut en représenter le corps, mais où le peintre

1. Par métathèse des deux lettres ΡЄ. Quant à la graphie ντ au lieu de νδ, elle s'explique par la prononciation moderne. Mais nous ne sommes pas tout à fait sûr que le peintre n'ait pas écrit : Ατεφας. Dans ce cas, il faudrait encore signaler la chute du ν, comme dans le dernier mot de la légende : αληεβοτες. (A Toqale Kilissé : αλιεβοντες.)

2. L'ouverture des corbeilles, vue en perspective, a été prise par M. Rott pour la silhouette de cinq poissons. C'est une erreur certaine, que la maladresse du peintre excuse. Le corps des corbeilles est figuré par une bande grise, et les ouvertures, par des ovales plus clairs, où l'on distingue les morceaux de pains.

a oublié d'en figurer l'ouverture). Dans ce cas, il aurait eu sous les yeux un modèle qui, tel le Parisinus 510, répartissait les douze corbeilles en deux groupes, sur les deux côtés de la scène [1] ; mais dans l'intention de gagner de la place, il aurait supprimé le groupe de gauche [2].

Guérison du démoniaque. (Pl. 148, n° 2.) La scène, comme nous l'avons dit, est placée avant la seconde partie de la Multiplication des pains. On n'en peut trouver aucune autre raison que le caprice ou la négligence du peintre. Il est vrai que dans deux des synoptiques (Mc, 5, 1-20; Lc, 8, 26-39), le récit de l'événement n'est pas très éloigné de celui de la multiplication (Mc, 6, 35-44 ; Lc, 9, 12-17) ; cependant il ne le précède pas immédiatement. Et cela fût-il, l'insertion du sujet entre deux peintures qui devraient se suivre reste inexpliquée.

A gauche, Jésus-Christ, suivi d'un apôtre, s'avance la main tendue en avant. A droite, deux hommes, vêtus de longues tuniques, tiennent par le bras et semblent maintenir avec peine un géant, entièrement nu, couvert de plaies, qui, la tête dans les épaules, et les mains crispées, se raidit pour leur résister. C'est le possédé qui, au territoire des Géraséniens, « vivait dans les tombeaux, sans vêtements, se meurtrissant à coups de pierres, brisant les liens dont on l'attachait, en sorte que personne ne pouvait se rendre maître de lui » [3]. Les démons qui le possédaient étaient « légion », et furent chassés εἰς τοὺς χοίρους καὶ ὥρμησεν ἡ ἀγέλη κατὰ τοῦ κρημνοῦ εἰς τὴν θάλασσαν (Mc, 5, 13). La fin de l'histoire n'est pas représentée. C'est d'ailleurs la seule fois que nous ayons rencontré ce miracle en Cappadoce [4].

Guérison de la main desséchée et d'autres infirmités. (Pl. 148, n° 2.) Jésus-Christ suivi d'un apôtre, tous deux levant la main droite pour parler, s'avance vers un groupe d'infirmes. En tête est l'homme à la main desséchée, vêtu d'une tunique et d'un manteau jeté sur l'épaule gauche : l'épaule droite est libre, et le bras pend

1. Voir H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 1929, pl. XXXV.

2. Il ne faut pas s'arrêter à l'idée que le peintre aurait voulu représenter les *sept* corbeilles de la seconde multiplication (Mt, 15,37 ; Mc, 8,8) : d'abord parce que les corbeilles figurées ne sont pas au nombre de sept; ensuite parce que la première multiplication est clairement indiquée par les *cinq* pains de la Bénédiction (très reconnaissables sur la photographie) ; enfin parce que ce serait contraire à l'iconographie usuelle. Il est impossible de supposer que les deux épisodes, séparés par la scène du démoniaque, prétendent représenter l'un la première, l'autre la seconde multiplication.

3. Mc, 5, 2-5 : ἄνθρωπος ἐν πνεύματι ἀκαθάρτῳ, ὃς τὴν κατοίκησιν εἶχεν ἐν τοῖς μνήμασιν..... καὶ οὐδεὶς ἴσχυεν αὐτὸν δαμάσαι..... νυκτὸς καὶ ἡμέρας....ἦν κράζων καὶ κατακόπτων ἑαυτὸν λίθοις. Lc, 8,27, ajoute le trait : καὶ χρόνῳ ἱκανῷ οὐκ ἐνεδύσατο ἱμάτιον.

4. M. Rott se trompe certainement lorsqu'il voit dans cette scène la guérison de l'hydropique (laquelle a paru à la nouvelle église de Toqale Kilissé, t. I, 2, p. 340-341).

inerte, raide et aride depuis le coude jusqu'à l'extrémité des doigts. C'est le miracle (déjà rencontré à Toqale Kilissé, nouvelle église, p. 340) que racontent les trois synoptiques (Mt, 12, 9-14; Mc, 3, 1-6; Lc, 6, 6-11). A la suite, tous trois mentionnent en bloc des guérisons nombreuses (Mt, 12.15 : ἠκολούθησαν αὐτῷ πολλοί, καὶ ἐθεράπευσεν πάντας ; de même, Mc, 3, 7-10 et Lc, 6, 17-19 qui, en vérité, a intercalé là un autre épisode).

Aussi le peintre a-t-il joint d'autres infirmes à l'estropié. A ses pieds, un malheureux est assis à terre, de face. A droite, une mère s'approche, présentant au Sauveur un jeune garçon, déjà grand, qu'elle porte, nu et comme paralysé, dans ses bras.

La tempête apaisée. (Pl. 148, n° 1.) Seul exemple de cette scène en Cappadoce. Elle est représentée d'une façon précise, qui ne laisse place à aucun doute. La mer est figurée par une série de lignes striées sur lesquelles se détachent de nombreux poissons (exactement pareils à ceux que nous avons vus à la Multiplication). Une grosse barque, très effacée, au milieu de laquelle on devine plusieurs personnages : les apôtres. Un autre, dans un vêtement sombre, est à l'arrière, à gauche. A la position de sa tête penchée, on reconnaît qu'il est couché ou accroupi : c'est le Christ dormant à la proue, la tête sur un oreiller [1]. Une autre figure du même Jésus apparaît debout à l'avant de la barque (à droite), le bras levé dans un geste impérieux : c'est le Maître qui, réveillé par les disciples « se dressant, commande aux vents et à la mer » [2].

Résurrection de la fille de Jaïre. (Pl. 148, n° 1.) Composition analogue à celle de Toqale Kilissé, nouvelle église (pl. 79, n° 1) où le mouvement de Jésus, penché vers la jeune fille, mettait une note plus émue. Ici le Sauveur s'avance, raide, suivi de Pierre. La gauche levée, il saisit de la main droite la main de la jeune fille qui déjà se soulève à demi sur sa couche. Derrière, les parents manifestent leur admiration. Un fond d'architectures indique l'intérieur d'une maison [3].

Guérison de l'hémorrhoïsse. (Pl. 148, n° 1.) Premier et seul exemple que nous rencontrions de ce miracle. Jésus est à droite de la composition, tourné vers la gauche, et levant la main pour parler. A ses pieds, une femme est prosternée et

1. Mc, 4,38 : καὶ αὐτὸς ἦν ἐν τῇ πρύμνῃ ἐπὶ τὸ προσκεφάλαιον καθεύδων. Voir aussi Mt, 8,24 ; Lc, 8, 23-24.

2. Mt, 8,26 : ἐγερθεὶς ἐπετίμησεν τοῖς ἀνέμοις καὶ τῇ θαλάσσῃ. De même, Mc, 4,39; Lc, 8,24. Cette deuxième figure de Jésus, partiellement détruite, se reconnaît sur notre planche ; mais la première, visible sur la photographie originale, est très confuse dans la phototypie.

3. Pour l'interprétation des détails, qui traduisent exactement le récit des synoptiques, surtout Mc, 5, 40-42; Lc. 8, 51-56, voir ci-dessus, t. I, 2, pages 341-342.

touche le bas de son vêtement. A gauche, Pierre se détourne vivement, en réponse au geste interrogateur de Jésus. Derrière lui, quelques figures, en second plan, pourraient appartenir à la scène précédente ; mais, tournées vers la droite, elles doivent être rattachées à celle-ci. C'est la foule au nom de laquelle Pierre prend la parole. « Jésus, ayant senti qu'une vertu était sortie de lui, se retourne et dit : Qui m'a touché ? » (Mc, 5,40). A quoi, d'après saint Marc, tous les apôtres répondent par des protestations ; mais d'après saint Luc, fidèlement interprété ici, c'est Pierre qui parle pour tous : ἀρνουμένων δὲ πάντων εἶπεν ὁ Πέτρος (Lc. 8, 45). Ceci est l'instant représenté par le peintre [1].

Entretien de Jésus et de la Samaritaine. (Pl. 148, n° 2.) La scène, rencontrée ici pour la première fois, se retrouvera à Belli Kilissé de Soghanle (pl. 183, n° 4). De part et d'autre du puits, que surmonte une potence portant un treuil et une poulie, sont Jésus et la Samaritaine. Celle-ci est à droite, vue de face, mais la tête tournée à gauche. Du bras droit levé, elle soutient une cruche posée sur son épaule gauche, ce qui donne à la figure beaucoup de vie et de mouvement. Elle porte une tunique claire et une robe sombre, plus courte, serrée à la taille. Un manteau jeté sur les épaules, retombe par derrière en larges plis, non sans grâce. C'est bien la tournure de la femme qui s'entend dire : πέντε ἄνδρας ἔσχες, καὶ νῦν ὃν ἔχεις οὐκ ἔστιν σου ἀνήρ (Jn, 4,18). En face, Jésus est assis, de trois quarts à droite. Il parle la main tendue. Derrière et en second plan, un groupe de disciples arrive en le regardant avec surprise : traduction fidèle du récit de saint Jean [2].

Transfiguration. (Pl. 148, n° 2.) Malgré des anomalies [3], la scène peut se rattacher au type archaïque. Le groupe de Jésus et des prophètes est tel qu'il a été décrit au

1. Dans cette scène, M. Rott (p. 206) voit l'histoire de la Chananéenne et, comme raison, il allègue le texte de Mt, 15,23, qu'il rapproche du geste de Pierre se détournant avec véhémence. Il se trompe, à notre avis, et le rapprochement ne porte pas ; car, dans le verset précité, la demande — plutôt que la protestation — est le fait non de Pierre, mais des disciples qui *s'approchent de Jésus* pour la formuler (καὶ προσελθόντες οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ ἠρώτουν αὐτὸν λέγοντες ...., dans la peinture, Pierre *s'éloigne*) ; elle se produit tandis que la femme crie en les suivant par derrière (κράζει ὄπισθεν ἡμῶν) ; c'est après seulement qu'elle *vient se prosterner* (ἡ δὲ ἐλθοῦσα προσεκύνει αὐτῷ ...., v. 25). Tout, au contraire, dans la présente image, convient à la guérison de l'hémorrhoïsse. Dans les trois synoptiques, cet épisode est intimement uni à l'histoire de Jaïre, dans laquelle il s'insère entre la prière du père et la résurrection de la fille (Mt, 9, 20-22 ; Mc, 5, 24-34 ; Lc, 8, 43-48) ; il y a une protestation des disciples *après* que la femme a touché le bord du manteau de Jésus ; et cette protestation est une *dénégation* — ce qu'exprime manifestement le geste de Pierre.

2. Jn, 4,27 : καὶ ἐπὶ τούτῳ ἦλθαν οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ, καὶ ἐθαύμαζον ὅτι μετὰ γυναικὸς ἐλάλει.

3. Dont la première est la place qu'elle occupe.

chapitre III (t. I, 1, p. 83). Mais les personnages sont enveloppés dans une même gloire. A gauche on lit les noms :

ΗΛ[ιας κε]
ΜΟΗ[σ]
ΗC

Au lieu d'être distribués de chaque côté — sans doute, pour gagner de la place — les trois apôtres sont à droite, étagés les uns sur les autres, un peu comme les corbeilles à la Multiplication des pains. Vus de face, ils sont assis, immobiles et muets, ce qui n'est pas conforme an texte évangélique [1]. Les deux premiers sont exactement superposés ; du troisième, plus petit et rejeté sur la gauche, on ne voit que la tête.

Scène ou composition de sens incertain. L'image qui suit est singulière et il n'est pas sûr qu'elle appartienne au cycle. Nous la décrivons telle qu'elle apparaît sur notre photographie, en ajoutant les éléments notés sur les carnets de 1911 et 1927. De gauche à droite :

Une femme de grande taille, en longue robe rouge, vue de face et debout, lève les mains avec véhémence au-dessus des épaules. Ce geste, analogue à celui de l'orante, mais plus violent, rejette en arrière l'ample maphorion bleu dont elle s'enveloppe la tête et les épaules. Le personnage est nimbé : c'est donc une sainte ou une figure allégorique. Mais on ne peut songer à une sainte isolée, figurée en orante, car elle n'est point immobile : le pied gauche en avant, le genou droit légèrement ployé, elle semble esquisser un pas de danse. La figure conviendrait bien à cette « Fille de Sion » que le prophète Zacharie invite à se réjouir de la venue de son roi [2]. Le texte est appliqué par les évangélistes à l'entrée de Jésus à Jérusalem au jour des Rameaux (Mt, 21.25 ; Jo. 12,14) ; et de fait, la « Fille de Sion » figure assez souvent dans les images de la scène [3]. Mais, si l'entrée à Jérusalem est peinte à Saint-Théodore, ce n'est pas sur ce registre. La figure dont nous parlons ne peut donc lui appartenir. Serait-ce, par hasard, la même « Fille de Sion » transportée, par un

1. Sur les attitudes et les gestes qui leur sont donnés habituellement, voir t. I, 1, p. 83.

2. Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σειών · κήρυσσε, θύγατερ Ἰερουσαλήμ . ἰδοὺ ὁ βασιλεύς σου ἔρχεταί σοι δίκαιος καὶ σώζων αὐτός, πραὺς καὶ ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ ὑποζύγιον καὶ πῶλον νέον (Zach., 9, 9). Paroles en partie reproduites à Qaranleq Kilissé, sur le rouleau qui tient le prophète Zacharie (appelé à tort Isaïe, v. t. I, 2, p. 404).

3. Sur oe motif, qui paraît déjà dans les ivoires de la chaire de Ravenne (Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, pl. 418), voir Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, p. 269, 283. En Cappadoce, nous l'avons rencontré à la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 79, n° 2 — voir toutefois l'objection possible, t. I, 2, p. 343, n. 3), et à Tchaouch In (pl. 141, n° 2). Dans la première peinture, la femme, conduisant son enfant par la main, a une pose modeste et recueillie ; dans la seconde, elle est plus animée (elle porte son fils sur l'épaule), mais elle est loin d'avoir le mouvement que nous observons ici et qui nous rappelle plutôt la danse de Marie, sœur de Moïse.

caprice du peintre à la Transfiguration? Mais, une telle fantaisie serait sans exemple. — Ou bien, sans être rattachée à aucune scène en particulier, serait-ce une image symbolique de Sion se réjouissant du salut qui lui est apporté par l'ensemble du ministère de Jésus? Ainsi justifierait-on la place de l'image à la fin de cette partie du cycle. L'explication paraîtra recherchée; mais elle trouve sa confirmation dans une peinture de « la Sainte Sion » que nous verrons bientôt à Babayan (ci-dessous, p. 57).

La difficulté de l'interprétation est accrue du fait que la figure n'est pas seule et que, légèrement tournée vers la droite, elle semble faire groupe avec des personnages situés de côté.

A droite d'elle, en effet, est peinte d'abord une branche sinueuse descendant, du haut du registre, jusqu'à terre. Puis un homme nu, sans nimbe, tourné de trois quarts à gauche, a la main droite levée pour cueillir un rameau ou un fruit sur la branche (à moins que ce ne soit pour présenter un objet indistinct), et il avance faiblement la main gauche, paume ouverte, doigts écartés, dans un geste qui exprime surprise ou interrogation [1].

Enfin, plus à droite, un troisième personnage aux longs vêtements, mais de sexe incertain [2], est debout, tourné vers la gauche et semble acclamer la première figure du groupe [3]. Il y a ainsi entre ces trois personnes, un lien manifeste qui est accusé par leurs attitudes mutuelles. Nous avons affaire non à trois images isolées, mais à une composition unique dont le sens nous échappe [4].

1. Une partie de ce personnage, tout le bras droit et la main gauche, apparaissent sur notre planche. La photographie originale en montre un peu plus.

2. Notre carnet de 1911 l'appelle « un homme », et celui de 1927 « une femme », sans autre explication. C'est une figure à longue robe ou tunique. Mais, si l'on se reporte aux peintures du plafond, on verra que le sexe n'est pas toujours facile à déterminer. Au miracle de Cana, c'est évidemment un serviteur qui verse l'eau dans les urnes; cependant le personnage, à première vue, paraît féminin. Il est vrai que le plafond a été repeint à une époque récente, tandis que ce registre appartient à une couche plus ancienne. On devrait donc avoir ici plus de vérité. Mais la contradiction de nos carnets montre qu'il n'en est rien. S'il faut choisir, nous dirons que, pour différentes raisons, toutes personnelles, notre impression de 1911 nous paraît être la bonne.

3. Ceci est l'explication de notre dernier carnet; mais nous n'oserions pas en garantir l'exactitude. Le geste du personnage central pourrait aussi être pris pour un geste d'acclamation, car les deux mains sont tendues en avant. Si, pour lui, nous avons rejeté cette interprétation, c'est que nous avons observé, sur la photographie, que la main droite était fermée : elle tenait donc quelque chose. Pour le troisième personnage, resté en dehors du champ de l'objectif, une telle vérification est impossible.

4. Peut-être l'image se rattachait-elle aux peintures de la paroi occidentale. Nous avons pensé, un certain temps, à un Jugement dernier qui aurait couvert le mur du fond et dont un élément : l'image du Paradis, avec la Vierge et le bon larron (voir ci-dessus, p. 15) aurait débordé sur la paroi voisine. Mais à la réflexion, cette idée ne saurait être maintenue : l'exaltation de la femme nimbée, aux bras levés, ne convient pas à la Vierge, et le bon larron devrait avoir le nimbe et la croix. En outre, la troisième figure resterait inexpliquée. Il faut chercher autre chose. On ne peut penser non plus à faire de l'homme nu un Adam cueillant le fruit défendu; car la figure d'Ève manque. — La description de M. Rott n'apporte ici aucune lumière, car il se tait sur cette image.

Entrée à Jérusalem. Dans son énumération, M. Rott indique ce sujet, mais il fait suivre le nom d'un point d'interrogation : il n'est donc pas sûr de l'avoir reconnu. En outre, il n'en marque pas la place. Il n'est pas certain qu'il parle de la même peinture que nous. En 1927, nous avons cru reconnaître ce sujet sur un troisième registre, en dessous de la scène de la Samaritaine. Il y aurait là une anomalie, car le cycle devrait se continuer sur le deuxième registre de la paroi gauche ou du fond. On l'expliquera peut-être en supposant que le peintre — ou quelque autre après lui — a voulu réparer un oubli [1]. Car l'absence d'une telle scène, dans un cycle narratif qui comprend à la fois les Miracles et la Passion, ne serait pas moins surprenante que l'irrégularité ici constatée. D'ailleurs, notre carnet donne l'interprétation de la scène comme sûre, et il précise : « on distingue Jésus-Christ sur l'âne et, à côté, deux enfants qui étendent leurs manteaux : on ne voit que leurs jambes et leurs bras nus (ils se baissent), mais le geste est certain. » Il semble donc qu'il faille l'accepter. Mais nous ne pouvons rien dire de plus sur cette image, absolument méconnaissable (sauf une tête nimbée : celle de Jésus-Christ) sur notre photographie.

Un peu plus loin, à droite, avant la porte qui donne dans la chapelle latérale, on distingue vaguement la silhouette d'un autre cavalier nimbé. Il ne saurait appartenir à la scène et l'on a probablement là l'image d'un saint militaire à cheval [2]. Il n'est pas impossible toutefois que cette figure isolée soit celle d'un donateur, comme à Tchaouch In (voir ci-dessus, t. I, 2, p. 529-530).

Chemin de croix. Scène en grande partie détruite. Il nous a semblé reconnaître le Christ entre les deux soldats [3]. Interprétation qui ne saurait être donnée comme tout à fait sûre. D'autre part, l'absence des deux images de la Cène et de la Trahison est singulière. Il se peut qu'elles aient figuré sur la paroi du fond. Il n'est pas impossible aussi que la seconde ait été peinte ici, et que nous ne l'ayons pas reconnue. Toutefois n'ayant aucune raison positive pour le rejeter, nous maintenons à cette image le titre que lui donne notre carnet [4].

1. Il y avait quelque chose d'analogue à Tchaouch In, où le Baptême était rejeté à la fin du cycle, parmi des figures de saints (voir t. I, 2, p. 526-527).

2. En 1911, nous avons seulement noté pour ce registre : « deux saints cavaliers ». C'est en effet l'idée qui vient tout d'abord à l'esprit lorsqu'on aperçoit, sur l'enduit, presque entièrement détruit ou dégradé, les traces de deux personnages à cheval. Mais si l'on regarde avec attention notre planche, où les deux silhouettes sont visibles, on reconnaîtra que les deux têtes nimbées ne sont ni à la même hauteur, ni de mêmes dimensions ; que le personnage de gauche semble assis sur sa monture, tandis que celui de droite est nettement « à cheval ». Tout cela confirme l'explication à laquelle nous nous arrêtons, si étrange qu'elle apparaisse.

3. Note ajoutée, en 1912, au carnet de 1911, qui portait seulement l'indication : « chemin de croix ? »

4. Ici encore, l'énumération de M. Rott, incomplète et sans ordre, n'est d'aucun secours.

Crucifixion. (Pl. 148, n° 1.) Scène conforme au modèle archaïque, sauf l'absence, tout à fait exceptionnelle, du larron de droite. Il est probable qu'il a été peint d'abord, puis supprimé dans une restauration pour faire place à la scène suivante, ou à un agrandissement de celle-ci. Le reste de la composition est conforme à ce que l'on trouve dans les petites chapelles de Gueurémé [1]. Jésus raide sur la croix ; Marie et Jean de part et d'autre, en des poses symétriques ; le larron de gauche sur une croix à courte traverse à hauteur des reins, les bras ramenés derrière le dos. Le porte-éponge et le porte-lance se reconnaissent à peine ; mais ils n'étaient pas absents.

Descente aux Limbes. (Pl. 148, n° 1.) Sur notre planche, on reconnaît la figure du Christ debout au centre d'une gloire ovale traversée de nombreux rayons. Celle-ci paraît mordre sur des éléments de la scène précédente, ce qui confirme l'hypothèse d'une addition postérieure. Un autre indice est fourni par les rayons qui émanent de la personne de Jésus et qu'on ne trouve pas dans les chapelles archaïques de Gueurémé [2].

Ascension. La scène semble avoir été peinte sur la paroi occidentale dont le décor est entièrement détruit, sauf au plafond d'un enfoncement dans lequel s'ouvre une fenêtre . Nous y avons noté, en 1911, une image de Jésus-Christ dans la gloire, soutenue par des anges. Ce n'est peut-être que la partie supérieure d'une Ascension [3], dont le reste, groupe de la Vierge et des apôtres, était sur le côté du même enfoncement, débordant, sans doute, sur la paroi. Celle-ci, qui est assez vaste, a pu recevoir d'autres images — ce qui permet de supposer dans le bas un registre contenant les premières scènes de la Passion.

Conclusion sur le cycle iconographique.

Tel est le cycle de Saint-Théodore dont il est inutile de chercher à fixer les caractères artistiques, tant il a été maltraité par les repeints. Il est manifeste que, tant par

1. A l'ancienne église de Toqale Kilissé, les deux larrons étaient supprimés pour ménager l'espace. Les meilleurs exemples de la composition que nous retrouvons ici sont à la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 29, n° 2 : 30, n° 2), et à la chapelle de la Théotokos (pl. 35, n° 2).

2. Voir pl. 31, n° 3 ; 34, n° 1 ; 41, n° 2 ; 51, n° 2 ; 66, n° 2 ; 84, n° 2. Dans les églises à colonnes, et à Qarabach Kilissé de Soghanle, il n'y a pas de gloire autour du Christ (pl. 102, n° 1 ; 130, n° 3 ; 199, n° 2) ; mais la gloire traversée de rayons (de forme notablement différente) y apparait dans la scène de la Transfiguration (pl. 101, n° 1 ; 119, n° 1 ; 132 ; 197, n° 1). A Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 190, n° 2), nous verrons dans la Descente aux Limbes une gloire et des rayons plus semblables à ceux des Transfigurations citées ci-dessus qu'à ceux de Saint-Théodore. Ceux-ci semblent trahir une influence étrangère à la Cappadoce.

3. M. Rott paraît d'accord avec nous, car il nomme l'Ascension, bien qu'il la mêle aux scènes des parois latérales.

la facture que par sa constitution, il se rattache aux cycles archaïques de Gueurémé.

Ajoutons une observation qui n'a pas encore trouvé place. Ici, les fonds sont à trois teintes : sol vert (auquel les repeints ont donné un ton cru des plus désagréables) ; horizon blanchâtre et ciel bleu (ces deux-ci ont échappé en général aux repeints). Les trois teintes sont particulièrement reconnaissables aux images de l'Annonciation et de la Visitation, des Mages, de la Présentation, de la Prédication du Baptiste, de la Vocation des apôtres, de la Guérison du démoniaque et de la main desséchée, de la Fille de Jaïre et de la Samaritaine. La distinction entre le ciel et l'horizon apparaissant en des scènes qui semblent avoir été peu retouchées, il est certain qu'elle est primitive. Il y a là une subtilité inconnue aux peintres archaïques de Gueurémé, chez qui on n'observe en général que deux teintes, celle du sol et celle du ciel [1].

Si imparfaites que soient les peintures, le cycle de Saint-Théodore mérite de retenir l'attention, car c'est un des plus étendus de Cappadoce. La dernière partie, Passion et Résurrection, a été mutilée. Dans la première, il manque quelques scènes que l'on rencontre ailleurs, comme le premier Songe de Joseph [2], les Reproches de Joseph à Marie, la mort de Zacharie ; mais à tout prendre, cette partie y est aussi développée que dans les cycles les plus vastes. Les Miracles y sont représentés avec une abondance qui n'a d'égale que dans la nouvelle église de Toqale Kilissé.

Laissons de côté le cycle du Baptême, un peu plus condensé qu'ailleurs, mais où la Prédication du Baptiste est traitée suivant une formule nouvelle. Dans le tableau ci-dessous (p. 46), nous énumérons, dans l'ordre où il semble que le peintre ait voulu les grouper, les scènes qui représentent le reste de la vie publique de Jésus, jusqu'aux Rameaux. En face, sur quatre colonnes, les références aux quatre évangélistes, relatives à chacun des épisodes. En marge, la partie correspondante du cycle de Toqale Kilissé (nouvelle église). On pourra ainsi comparer d'un coup d'œil les deux cycles. Et l'on observera notamment combien l'ordre est différent d'une église à l'autre.

Si l'on considère la série des références, on se rendra compte que le cycle de Saint-Théodore suit à peu près l'ordre des évangélistes Marc et Luc, en y intercalant deux épisodes empruntés à saint Jean. A troubler la suite régulière, il n'y a que les deux scènes de la Guérison du démoniaque et de la Multiplication des pains, qui devraient venir, la première après la Tempête apaisée, la seconde après l'Hémorrhoïsse. De ces anomalies on ne peut donner d'autre raison que le caprice du peintre.

1. Voir t. I, 1, p. 163 (Saint-Eustathe), p. 195 (El Nazar), p. 236 (Qeledjlar Kilissé), p. 289 (Toqale Kilissé), p. 553 (Saint-Siméon de Zilvé).

2. Il semble que ce soit une règle, en Cappadoce, de ne pas représenter les deux Songes dans une même décoration.

On a vu d'ailleurs qu'il prend d'assez surprenantes libertés, par exemple lorsqu'il insère au milieu de la Multiplication des pains, un épisode qui n'a aucun rapport avec la scène.

Toqale Kilissé	Saint-Théodore	Mt.	Mc.	Lc.	Jn.
Tentation.	Première tentation.	4, 1-10	1, 12-13	4, 1-8	
Voc. de Matthieu.	Deuxième tentation.				
Voc. des ap. au lac.	Noces de Cana.				2, 1-11
Noces de Cana.	Voc. des apôtres au lac.	4, 18-20	1, 16-18		
Deux aveugles.	Guérison du démoniaque.		5, 1-13	8, 26-32	
Lépreux.	Multiplication des pains.	14, 15-21	6, 35-44	9, 12-17	6, 5-13
Obole de la veuve.	Main desséchée (etc.)	12, 9-16	3, 1-12	6, 6-19	
Main desséchée.	Tempête apaisée.	8, 23-27	4, 36-41	8, 22-25	
Hydropique.	Fille de Jaïre.	9, 18-26	5, 21-43	8, 40-56	
Fils de l'officier.	Hémorrhoïsse.	9, 20-22	5, 25-34	8, 43-48	
Fille de Jaïre.	Samaritaine.				4, 4-30
Paralytique.	Transfiguration.	17, 1-8	9, 2-8	9, 28-36	
Lazare.					

A Toqale Kilissé, les titres ajoutés aux peintures montraient clairement que le décorateur avait entre les mains, non un Tétraévangile, mais un Évangile liturgique. Toutefois il ne nous est pas apparu qu'il lui ait emprunté l'ordre de ses tableaux [1]. Ici non plus, l'Évangile liturgique ne saurait rendre raison des irrégularités constatées. D'ailleurs aucun titre ne semble lui avoir été demandé.

On supposera donc que le décorateur suivait, mais assez librement, l'un des deux synoptiques Marc et Luc : plutôt le premier que le second, si l'on considère la scène de la Vocation au lac où le récit de Luc, notablement différent, ne saurait être reconnu dans la peinture. Toutefois pour les tentations, qui sont simplement rappelées dans Marc, il a dû emprunter le détail aux deux autres synoptiques.

Les motifs d'ornement.

Les motifs d'ornement sont très nombreux et employés sans beaucoup d'ordre ni de logique. Ils sont traités avec une barbarie extrême, mais il est aisé de reconnaître les modèles que nous avons rencontrés dans les chapelles archaïques de Gueurémé ou de Zilvé. Et ceci encore est un indice de l'antiquité de ce décor. Signalons les principaux.

1. Sauf peut-êlre en quelque détail (voir t. I, 2, p. 342, n. 5).

La frise de modillons peints qui, à la chapelle de la Théotokos (pl. 34, 35) et à Toqale Kilissé (pl. 64, n° 2 ; t. I, 1, p. 262, fig. 32), était logiquement placée à la base de la voûte, comme pour la soutenir, se trouve diviser ici, dans chacune des parties de la nef, les registres des parois verticales (voir pl. 147, 148).

La bande de chevrons aigus aux teintes irisées, qui décorait des archivoltes d'arcs à la chapelle 6 de Gueurémé (pl, 29, n° 3 ; 30, n° 2), à Toqale Kilissé (pl. 33, n° 1) et à Saint-Siméon de Zilvé (pl. 143, n° 3), reparaît à Saint-Théodore, mais disposée en ligne horizontale en haut d'une paroi (pl. 148, n° 2 et ci-dessous, p. 56, fig. 70).

La grosse tresse à deux brins, signalée à Saint-Siméon de Zilvé (p. 556, pl. 143, n° 3), est répétée ici plusieurs fois, au bord du plafond (pl. 147, n° 2, 148, nos 1, 2). Elle reparaîtra aux Saints-Apôtres et à Balleq Kilissé (v. fig. 72, en tête du chapitre XXI).

Vers l'angle sud-ouest du plafond, au-dessus de la porte de la chapelle latérale (v. pl. 148, n° 2), cette tresse fait brusquement place à un entrelacs plus lâche, qui cerne une série de disques blancs, marqués au centre d'un point sombre. (Voir l'en-tête du présent chapitre, fig. 68). Ce motif, qui rappelle les suites de médaillons enchaînés dans un entrelacs, si fréquentes à Gueurémé, reparaît, sous une forme un peu différente, dans la partie orientale du plafond, à gauche (pl. 147, n° 1) : les disques blancs y sont remplacés par de gros fleurons, et la bande qui constitue l'entrelacs est à zones multiples. Sous cette forme, le motif se retrouvera exactement pareil à Balleq Kilissé (fig. 95, en tête du chapitre XXVI).

Enfin la bande où s'alignent les médaillons de martyrs à la partie orientale du plafond (pl. 147) peut être comparée à celles que nous avons trouvées à la chapelle de la Théotokos (pl. 35, n° 2). Le dessin en est moins soigné. L'encadrement autour des médaillons est plus simple et ne comporte qu'un seul rang de perles (voir au contraire, fig. 14, t. I, 1, p. 137) ; le peintre semble avoir voulu le nouer en un entrelacs, mais il a oublié de le faire au moins deux fois sur quatre ; il a varié le décor du fond de la bande, entre les médaillons, et ces motifs rappellent encore ceux de la même chapelle (voir fig. 29, 30, t. I, 1, p. 258-259). L'un d'eux a servi de modèle pour le cul-de-lampe qui termine le présent chapitre (fig. 71, p. 58). Mais ici encore le décorateur a laissé paraître sa négligence ; car ayant commencé ce remplissage vers le milieu de la nef, il a oublié de le pousser jusqu'au sanctuaire !

Appendice : Saredja Kilissé.

Au début du présent chapitre (p. 17), nous avons signalé l'église de Saredja Kilissé au voisinage de Saint-Théodore. Le nom qui signifie — si nous le reproduisons exactement — « l'église jaunâtre », paraît emprunté à la couleur de la roche

où elle est creusée. Elle nous a échappé, mais a été décrite par M. Rott[1], d'après qui nous donnons les indications suivantes.

On peut voir, dans le livre de M. Rott (fig. 70-71), un plan et une photographie qui, par suite de l'écroulement de la partie antérieure, donne l'impression d'une section verticale (où paraît même la coupole). Ces documents permettent de se faire une idée exacte de la forme de l'église : croix inscrite dans un carré, avec large abside dessinant un arc très outrepassé, flanquée de deux absidioles. Les bras de la croix, haut portés, sont couverts par des voûtes en berceau ; les espaces des quatre angles, beaucoup plus bas, par des voûtes d'arête. La coupole est montée sur un tambour, orné d'arcatures aveugles. Les proportions sont élancées et rappellent celles de la chapelle de Bézir Khané (voir pl. 137), où nous avons reconnu l'influence du type proprement byzantin de l'église en croix grecque (voir t. I, 2, p. 502).

Ici, le caractère byzantin est encore accusé par la hauteur du tambour, et par son décor à pilastres et arcatures [2]. Mais un trait particulier est constitué par deux hémicycles, creusés au milieu des parois nord et sud pour continuer les bras de la croix. C'est, on le sait, une disposition caractéristique des églises athonites, et sa présence à Saredja Kilissé — exemple peut-être unique ou, du moins, très rare dans la Cappadoce rupestre — permet de conclure à une influence de l'Athos. L'église aura été creusée par un moine — peut-être cappadocien — mais qui avait séjourné à la Sainte Montagne.

C'est probablement à la même influence qu'il faut attribuer le décor, très différent, à ce qu'il semble, des autres décors cappadociens. M. Rott lui-même a signalé le caractère exceptionnel de certaines représentations.

D'après sa description, nous reconnaissons à la conque de l'abside une *Déisis* avec le Christ, livre en main, sans les anges — donc semblable à celle qu'on voit dans les églises à colonnes de Gueurémé [3].

Aux pendentifs de la coupole, symboles des évangélistes. Sous les arcatures du tambour, rangée de saints debout : peut-être apôtres, accompagnant un Pantocrator qui devait figurer au sommet de la coupole (bien qu'il ne soit pas signalé).

Sur la paroi sud : *Annonciation*, *Visitation*, *Nativité*, *Présentation de Jésus au*

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 208-209, où l'église est dénommée : Saradschaklisse. Dans l'Introduction du premier volume (p. XII) nous avons transcrit ce nom : Saradjaq Kilissé, expression qui ne paraît susceptible d'aucun sens. Mais en général, les noms des chapelles rupestres ne sont pas arbitraires et se peuvent expliquer. C'est la raison qui nous fait adopter la forme que nous employons ici.

2. A Bézir Khané, tambour et coupole étaient moins élevés, mais on y retrouvait aussi un décor architectural, réduit à une corniche et à quatre nervures courbes se rejoignant au sommet de la coupole.

3. Autre type de Déisis (avec deux archanges) à Taghar et Souvech (v. pl. 164).

temple, peut-être d'autres scènes. Cette énumération semble indiquer une ordonnance chronologique. Toutefois, nous remarquons l'absence d'épisodes tels que l'Épreuve et le Voyage, habituels dans les cycles archaïques de Cappadoce. D'ailleurs, on n'avait certainement pas un cycle étendu à toute l'église ; car à côté de ce groupe de scènes consacrées à l'Enfance, on voyait, dans la partie ouest de l'église, une série d'images empruntées à l'histoire de la Mère de Dieu : *Nativité de la Vierge*, *Présentation de la Vierge au temple* (ΤΑ ΗCΟΔΗΑ ΤΗC ΘΚΟV), *Mariage de la Vierge*, *Dormition* (Η ΚΥΜΙCIC ΤΗC $\overline{\text{ΘΚ}}$). Pour deux de ces images, la Nativité et le Mariage, nous n'aurons pas d'autre exemple à citer en Cappadoce. La Présentation y est assez rare [1], et la Dormition n'est pas très fréquente. Indice manifeste d'une influence étrangère, qui ne semble guère pouvoir être attribuée à une époque antérieure au quatorzième siècle.

1. On l'a trouvée à Gueurémé, à l'époque archaïque, dans la chapelle de la Théotokos (pl. 34, n° 2), où sa présence s'explique par le nom même du sanctuaire. Elle reparaîtra dans l'église principale du monastère de l'Archangélos, près Djémil (pl. 156, n° 2), dans une décoration plus récente, qui nous paraît être à peu près de même époque que celle de Saredja Kilissé.

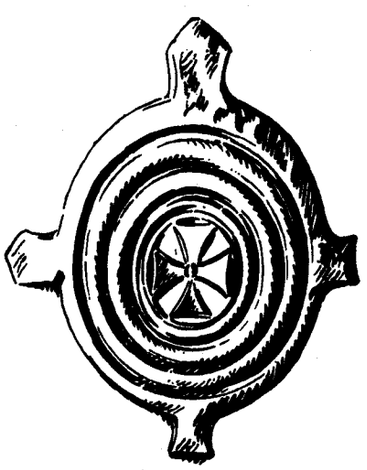


Fig. 69. — Médaillon en relief à Saint-Théodore.

II. — Chapelles à Balkham Déréssi.

Balkham Déréssi est un petit vallon qui, venant du nord-ouest, débouche sur la rive gauche de la rivière, entre Babayan et Orta Hissar. Nous y fûmes conduit le 30 septembre 1911, en nous rendant de Sinassos à Matchan. En 1927, refaisant la même route, nous cherchâmes à revoir les chapelles de ces parages, car elles contenaient des scènes rares. Mais notre guide, un Turc de Sinassos, ne sut pas nous y mener[1].

La description qui suit est entièrement tirée du carnet de 1911.

La première chapelle que l'on rencontre en remontant le ravin est sans peintures, mais porte des ornements sculptés en haut relief, d'un bon effet. La porte est entourée d'un encadrement mouluré à grande échelle, semblable à celui que l'on voit à l'entrée de la triconque de Taghar (pl. 166, n° 2). Sur un pilastre sont sculptées des palmes stylisées, d'un dessin sommaire, analogues à celles qui accompagnent des croix au plafond de la chapelle 3 de Gulli Déré (t. I, 2, p. 592 ; pl. 144). Le vaisseau est couvert par un plafond au milieu duquel se creuse une calotte.

Plus à l'est, une autre chapelle, toute petite, présente, dans la conque de l'abside, une Vierge assise entre deux anges, qui nous a rappelé celle d'El Nazar (pl. 40, n° 1), et, au tympan de la paroi du fond, une *Annonciation*. Peinture grossière, sans intérêt.

Une troisième chapelle, au contraire, mérite de retenir l'attention quoique le décor, extrêmement abîmé, soit à peine reconnaissable. Nous l'avons trouvé en si mauvais état qu'il nous a paru inutile de le photographier.

La chapelle est une croix libre, de petites dimensions (environ 3 m. sur 3 m. 50), surmontée d'une coupole à la croisée des bras. Par la forme, elle ressemble à beaucoup de petites chapelles de Gueurémé, par exemple à la chapelle 15 (t. I, 2, p. 495 ; pl. 26, n° 2).

1. Sur la carte de la planche 2, l'emplacement de ces chapelles est marqué par une croix.

Dans le sanctuaire, qui n'a guère que 1 m. 50 de largeur, trois bustes peints à la conque : Jésus-Christ entre deux anges. En bas, sur la paroi, une rangée de huit docteurs debout.

ΒΑCΗ[λει]Ο[ς]
[Γρηγοριος ο] ΝVCΗC
ΓΡΙΓΟΡΙΟC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC
[Ιω ο] ΧΡVCΟ[στομος]
ΝΗΚΟΛΑΟC
ΑΘΑΝΑCΙΟC
.....
.....

Pour les derniers noms qui manquent, nous proposerons, sous toutes réserves, ceux de Βλάσιος et Ὑπάτιος que l'on trouve fréquemment à Gueurémé avec la plupart de ceux qui précèdent[1]. Nous obtenons ainsi un groupe semblable à celui des églises à colonnes, mais plus nombreux, car il contient en plus les saints Grégoire de Nysse et Athanase, qui ont paru à Qeledjlar Kilissé (t. I, 1, p. 203).

La coupole n'est qu'une calotte de 1 m. 20 environ de diamètre, ouverte dans un plafond. Pas de pendentifs, à proprement parler. Mais dans les quatre triangles qui en tiennent lieu, étaient peints de petits médaillons. Au fond de la calotte, buste de Jésus-Christ dans un médaillon. Sur le tambour, les douze apôtres debout, sans aucune séparation entre eux, sans la Vierge ni les anges. Ce n'est pas, à proprement parler, une Ascension ; mais l'image en dérive et peut en être considérée comme une simplification [2].

Au bras oriental de la croix, en avant du sanctuaire, de chaque côté, un saint et une sainte debout se répondent.

A gauche : ΚVΡΙΑΚΙ
ΠΡΟΚΟΠΗΟC

Auxquels font face, à droite :

ΠΑΡΑCΚЄV[η]
CΗCΗΝΙΟC·

1. Églises à colonnes : t. I, 2, p. 398, 433-434, 456 (ce dernier groupe, à Tchareqle Kilissé, le plus fourni, comporte six noms : Blaise, Grégoire le théologien, Basile, Chrysostome, Nicolas, Hypatios). Même groupe à la chapelle 21 (p. 475). A Sainte-Barbe de Soghanle (ci-dessous, chap. XXVIII), on trouvera des noms insolites, car le groupe est beaucoup plus nombreux.

2. C'est à tort que cette image a été citée, t. I, 1, p. 285, comme une Ascension.

Au bras occidental, images analogues, mais toutes figurant des évêques,

Au revers gauche de la voûte, deux évêques parmi lesquels, Grégoire le ΘΕΟΛΟΓΟC.

Au revers droit, deux autres évêques.

Dans le tympan au-dessus de la porte d'entrée, buste de l'archange MIXAHA, en costume liturgique.

Les deux autres bras de la croix, au sud et au nord, offrent plus d'intérêt, car on y trouve des histoires, tirées de la vie de saint Basile et des saints Pierre et Paul.

Bras sud : *Dernier miracle, mort et funérailles de saint Basile*, d'après la *Vie* apocryphe, attribuée à saint Amphiloque, qui a déjà inspiré une série de peintures à la nouvelle église de Toqale Kilissé. (Voir t. I, 2, p. 358-365.)

Les trois scènes se font suite, dans l'ordre ordinaire, c'est-à-dire de gauche à droite, aux deux revers du berceau et au tympan de ce même bras.

Revers gauche : *Baptême du juif Joseph et de sa famille par saint Basile mourant* [1].

La *Vie* apocryphe rapporte qu'un médecin juif, ami de Basile, appelé auprès de lui dans sa dernière maladie, reconnaît, à un indice qui ne l'a jamais trompé, que le saint va mourir aussitôt, et l'avertit de prendre ses dernières dispositions. Celui-ci n'en croit rien et engage son ami à se convertir. Et lui de répondre : « Si demain tu es encore vivant, je me fais baptiser avec toute ma famille ». Le saint se met en prière et demande à Dieu de lui conserver la vie jusqu'au lendemain. Il est exaucé. Au matin, il appelle Joseph qui, saisi d'admiration, tient sa promesse. Basile se lève, se rend à l'église, et, devant une grande foule, baptise le Juif avec sa femme et ses enfants.

Dans la peinture, on voit un évêque, désigné par le nom BACIAH[oc] baptiser un homme qui se tient debout, nu, dans un bassin rond, se couvrant de la main gauche et ramenant la droite sur la poitrine. Derrière le baptisé, un personnage féminin est debout, en robe blanche et manteau rouge. C'est la femme du Juif, qui attend son tour. Dans le fond, un édifice représente l'église où se passe la scène.

1. On trouvera ces trois épisodes, conclusion de la Vie apocryphe, au tome 29 de la *Patrologie grecque* de Migne, p. CCCXV-CCCXVI, mais seulement dans la traduction latine de Combefis. Pour l'édition grecque, et les différentes versions, voir t. I, 2, p. 358, n. 3, en tenant compte de la *correction*, p. 604, qui restitue à Anastase le bibliothécaire la version latine antérieurement attribuée à Ursus. Nous rappelons que l'on connaît au moins deux autres versions latines, également anciennes, de cette vie de saint Basile, ce qui prouve la haute faveur dont elle a joui (v. *Byzantion*, t. VI, 1931, p. 551-555). Dans le texte de la traduction d'Anastase imprimé par Rosweyd en ses *Vitae Patrum* et reproduit par Migne, *P. L.*, t. 73, col. 295-312, les trois épisodes ici figurés font défaut.

Tympan : *Mort de Basile.*

La *Vie* raconte qu'après avoir baptisé le Juif, Basile visite une dernière fois les malades de son hôpital, puis assiste à la liturgie. Ayant reçu la sainte Eucharistie, la tenant encore en la bouche, il s'étend sur son lit et rend le dernier soupir.

La scène est composée comme une Dormition de la Vierge ; mais le personnage étendu sur la couche funèbre est le même évêque qu'à l'image précédente — ce qui confirme une interprétation, d'ailleurs certaine. A la place des apôtres, on voit de nombreux assistants, parmi lesquels deux évêques, probablement saint Grégoire de Nazianze, qui, d'après la *Vie*, accourut pour assister aux funérailles[1], et le frère de Basile, saint Grégoire de Nysse.

Revers droit : *Funérailles de Basile.* Ι ΚΗΔΕΨΙϹ.

Deux hommes en étole — probablement des prêtres — portent le corps d'un évêque vers un tombeau (Ο ΤΑΦΟϹ) assez semblable à celui de Lazare dans la peinture d'Elmale Kilissé[2].

Bras nord : consacré au *martyre des saints Pierre et Paul.*

Dans le tympan : Vierge assise, tenant l'Enfant entre deux saints debout (probablement les saints Pierre et Paul). Aux extrémités, deux personnages beaucoup plus petits qui semblent être des donateurs. Celui de gauche est une femme.

Revers gauche de la voûte : *Martyre de saint Pierre.*

Bien que l'on voie, dans la peinture, Néron assis comme un juge, la scène ne représente pas le jugement et la condamnation de saint Pierre par l'empereur[3] : le texte de la légende peint dans le champ, aussi bien que le costume de l'apôtre, s'oppose à une telle interprétation. Il s'agit du supplice ou, plus exactement, des apprêts du supplice. Mais le tableau est construit sur le modèle du Massacre des Innocents, où le peintre a l'habitude de montrer, dans une seule image, le roi Hérode ordonnant le massacre et les soldats en train de l'exécuter.

L'empereur (ΝЄΡΟΝ Ο ΒΑϹΙΛЄVϹ) est à droite, assis de profil devant son palais,

1. En réalité il n'y assista pas. Voir dans Migne, t. 29, p. cccxv, s., la note de Baert à ce sujet.

2. On peut comparer la miniature du Paris. gr. 510 représentant les funérailles de Basile (Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, 1929, pl. XXXI). Dans les trois premiers registres de la même miniature à pleine page, figurent d'autres épisodes de la vie de saint Basile ; mais parmi eux, on ne trouvera aucun de ceux qui sont représentés à Balkham Déréssi ou Toqale Kilissé.

3. Le jugement se verra dans une peinture de Belli Kilissé, où saint Pierre, suivi de saint Paul, comparaît devant Néron et lui répond (pl. 182, n° 2).

accompagné de deux personnages, probablement des « notaires », ou peut-être un « notaire » et le conseiller que nous retrouverons à Tavchanle Kilissé [1].

Devant lui, saint Pierre (ΠЄΤΡΟC) est debout, nu, un pagne blanc autour des reins, suivi de deux personnages plus petits et drapés, qui sont les bourreaux. Il tient une très grande croix, à peu près deux fois aussi haute que lui.

Au-dessus de sa tête et de celles des bourreaux, était peint le texte suivant, très endommagé (les lettres pointées en dessous sont douteuses) :

Є
/////OCN////ΓϹ/////T//N ΙΓ TOCTPO///// (*sic*)
K/////N// TA////P///ICT O N Ȣ N//////
ΠЄN//////VЄ////C///$\overline{\text{ΘV}}$ MI Є N KATAM
//IC//ЄMHC////T///////KЄϹ///THNC KI
ANTVTH N Є///////Ȣ/////////ЄOTI Π A
PI CT A// TOA////T///KЄΠA///ЄKAΛIΔЄ
////' CΔIM //////////PONΔЄOMЄVMON
///////KIMIÏ ///^ N OC ΔЄΞACTЄ K A T A
//////V I//////NT////// TȢ
///ΛΩCK////////////KATA
IΦA///AKP////MACAN — Tête
TЄCKAΘ IΛ O C A TЄ
MЄ/////////Π AC A NTЄ — de saint
C
Têtes des — Ȣ — Pierre
T
bourreaux — OC

Le texte est en trop mauvais état pour pouvoir être sûrement rétabli tant que le passage d'où il est tiré n'aura pas été identifié. Nous proposons la lecture suivante, très incertaine (sauf à la fin), et où nous sommes obligé de laisser des lacunes.

[Πετρ]ος......[εκ]τ[ε]νις(?) το στ(αυ)ρο [βλ]ε[πον]
κ[ε τι]ν[ον] τα[ς χι]ρ[ας] ις τον ου(ρα)ν[ον ει-]
πεν· [Χ(ριστ)ε] υε [του] Θ(εο)υ μι ενκατα[λι]
[π]ις [μ]ε μη .... ες την σκι-
αν τ[α]υτην(?)............οτι πα-
ριστα[ν]το αυτο κε (?) πα[ρ]εκαλι δε
[του]ς διμ[ιους λεγ]ον δεομε υμον

1. Ci-dessous, p. 90. L'hypothèse se justifie par le fait que, vraisemblablement, cette partie de la peinture est copiée sur la partie équivalente (mais inversée) du Massacre des Innocents.

[ως ου]κ ιμι ϊ[κα]νος δεξαστε κατα-
[δι]κι[ν ισι]ν τ[ου δεσπο]του
[δου]λος.....κατα-
[κε]φα[λ]α κρ[ε]μασαν-
τες καθιλοσατε
με [διασ]πασαντε ‖ ς ουτος

On reconnaît le sens général. Saint Pierre amené en présence de la croix où il va être crucifié, adresse une prière à Dieu ; puis se retournant vers ceux qui l'entourent, il parle aux bourreaux (τοῦς δημίους), et se déclarant indigne d'être crucifié comme son maître la tête vers le ciel et les pieds vers la terre, il demande a être cloué la tête en bas (κατακέφαλαδα [1]). Ces idées, se retrouvent, sous des formes diverses, dans les Actes apocryphes du martyre de Pierre et de Paul [2], ainsi que dans la littérature homilétique [3] ; mais nous n'avons rencontré nulle part les expressions mêmes qui se lisent ici.

Laissant de côté la partie centrale, dont la restitution exacte nous échappe, il semble que le début et la fin du texte, que voulait écrire le peintre, étaient ceci :

Πέτρος ..... ἐκτενὴς τῷ σταυρῷ βλέπων καὶ τείνων τὰς χεῖρας εἰς τὸν οὐρανόν, εἶπεν· Χριστὲ υἱὲ τοῦ Θεοῦ, μὴ ἐγκαταλίπῃς με ..... παρεκάλει δὲ τοὺς δημίους λέγων· δέομαι ὑμῶν, ὡς οὐκ εἰμὶ ἱκανὸς δέξασθαι καταδίκην ἴσην δεσπότου δοῦλος [4] ..... κατακέφαλα κρεμάσαντες, καθηλώσατέ με οὕτως.

Aux pieds du saint, un autre texte, dont il reste peu de lettres, est indéchiffrable.

1. Cet adverbe, qui s'emploie dans la langue moderne (voir Μέγας Συναξαριστής, Juin, Athènes, 1893, à propos de saint Pierre, p. 337 : ἐσταυρώθη κατακέφαλα ὑπὸ τοῦ Νέρωνος....., p. 352 ἐμὲ δὲ σταυρώσατε κατακέφαλα.....), n'est pas étranger à la langue ancienne. A l'exemple unique cité par les dictionnaires usuels (Bailly, Liddell and Scott), ajouter celui que donne Van Herwerden, *Lexicon Graecum suppletorium*, 2e éd., s. v. d'après une inscription attique de l'époque impériale (dans la 3e édition de Dittenberger, *Sylloge*, 1042, 4, 6). Ducange (*Glossarium*, s. v., col. 608 et *Appendix*, col. 96) en a recueilli plusieurs dans la littérature hagiographique et les synaxaires.

2. Voir Lipsius et Bonnet, *Acta apostolorum apocrypha*, Pars prior, Leipzig, 1891, p. 90-92 (*Martyrium Petri*, VIII) : Προσελθόντος δὲ καὶ παρεστάντος τῷ σταυρῷ ἤρξατο λέγειν (ὁ Πέτρος)· ὦ ὄνομα σταυροῦ μυστήριον ἀπόκρυφον..... (considérations amplement développées), puis dans le même discours — tandis que notre texte semble comporter deux discours distincts — il s'adresse aux bourreaux : ἀξιῶ ὑμᾶς τοῦς δημίους, οὕτως με σταυρώσατε ἐπὶ τὴν κεφαλὴν καὶ μὴ ἄλλως· καὶ διὰ τί, τοῖς ἀκούουσιν ἐρῶ. Suit un long développement au paragraphe IX. Voir aussi p. 170, *Martyrium Petri et Pauli*, 60 ; p. 214-215, *Acta Petri et Pauli*, 81.

3. Voir par exemple, Astérius d'Amasée, dans Migne, *P. G.*, t. 40, col. 284; Pseudo-Chrysostome, *id.*, t. 59, col. 494; Nicétas de Paphlagonie, *id.*, t. 105, col. 45. Rappelons aussi les Synaxaires (Delehaye, *Synax. Const.*, col. 778 : σταυρωθεὶς κατὰ κεφαλῆς ὡς αὐτὸς ἐξητήσατο) et le petit poème de Théodore Prodrome sur la Crucifixion de saint Pierre (Migne, *P. G.*, t. 133, col. 1224).

4. Comparer : Οὐ γὰρ ἄξιον, οὐδὲ ἐν πάθει, τῶν ἴσων τὸν δοῦλον τῷ δεσπότῃ τυχεῖν (Aster. Amas., *loc. cit.*).

Revers droit de la voûte : *Martyre de saint Paul.*

Telle est du moins l'interprétation qui nous paraît s'imposer [1]. On distingue un personnage debout, le corps penché en avant, la tête inclinée. Derrière lui, un bourreau s'apprête à la trancher du glaive.

Le martyre de saint Paul figurera aussi avec celui de saint Pierre à Belli Kilissé (chap. XXVII, sect. I).

Conclusion. Les peintures, de médiocre valeur, nous ont paru se rattacher à celles de la série archaïque de Gueurémé. La même conclusion découle de l'examen des sujets. Les histoires des saints Pierre et Paul, qui reparaîtront à Belli Kilissé, invitent à rapprocher les deux chapelles. Or, nous le verrons au chapitre XXVII, cette décoration de Belli Kilissé a tous les caractères des cycles archaïques.

D'autre part, la présence d'histoires de saint Basile, qui complètent celles de Toqale Kilissé, accuse un lien manifeste entre cette église et la chapelle de Balkham Déréssi. Non seulement on les jugera de même époque, mais on supposera que Balkham Déréssi dépendait de quelque façon du monastère — le plus important de Gueurémé — qui avait son *catholicon* à Toqale Kilissé. Mais le peintre qui fit les deux décorations n'est, à coup sûr, pas le même.

1. Dans tous les passages cités aux notes précédentes, le récit du crucifiement de saint Pierre est suivi de celui de la décapitation de saint Paul. On sait d'ailleurs que l'Église grecque, comme la latine, fête les deux saints le même jour. Tout ceci garantit notre interprétation.

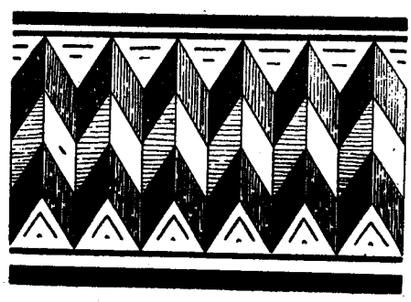


Fig. 70. — Élément de bandeau à Saint-Théodore.

III. — Babayan.

En face du village, une chapelle, assez haut placée dans les escarpements de la rive droite, a été transformée en pigeonnier. Nous avons pu y entrer en 1911. En 1927, nous avons seulement reconnu, du fond du ravin, la partie visible ; car la façade du rocher s'étant écroulée, une première salle, qui semble avoir été un narthex, est béante.

Dans cette salle, au plafond, était peinte la *Résurrection de Lazare*.

Dans la chapelle proprement dite, nef de petites dimensions (environ 2 m. sur 3 m. 50), couverte en plafond, les parois ornées d'arcatures comportaient différentes images de saints. Les scènes étaient au plafond, ainsi disposées :

Vers le sanctuaire, une *Annonciation* (point de vue : du sanctuaire).

Dans le fond, une *Visitation* : sous une architecture à fronton triangulaire l'embrassement (ΑCΠΑCMOC) de Marie et d'Élisabeth ; à droite, sous un encadrement pareil, la servante (ΠЄΔΙCΚΗ). Le fond d'architectures rappelle ceux de Balleq Kilissé (pl. 178, n° 3) et Munchil Kilissé (pl. 179, n° 3) à Soghanle.

Plus à droite encore, une femme debout sous une arcade cintrée. Elle est nommée : Η ΑΓΗΑ CΗΟΝ. C'est donc une figure symbolique de Jérusalem, « la Sainte Sion ».

A vrai dire, le sens de la représentation nous échappe. Matériellement, elle n'est pas sans analogie avec la figure de « l'Égypte » que l'on voit, debout sous une arcade, à la scène de la Fuite. Mais ici, une image de Sion n'a qu'un rapport lointain avec le mystère de la Visitation. Il semble donc qu'il faille l'en séparer et la considérer comme ayant sa valeur et sa signification en elle-même.

En tout cas, cette peinture peut être invoquée pour confirmer l'interprétation que nous avons proposée (ci-dessus, p. 42) d'une image non moins énigmatique à Saint-Théodore.

Dans la conque de l'abside on voyait une image, presque détruite, du Christ trônant entre le Soleil et la Lune, l'Hexaptéryge et le Tétramorphe. Il n'y avait pas d'anges debout.

Dans toute la décoration, le dessin est grossier ; la touche de la peinture, fort médiocre. Les visages sont en teintes plates, sans modelé.

On peut rapprocher encore cette chapelle des chapelles archaïques de Gueurémé ; mais la valeur artistique est moindre.

Quelques ornements rappellent ceux de la chapelle 6 de Gueurémé.

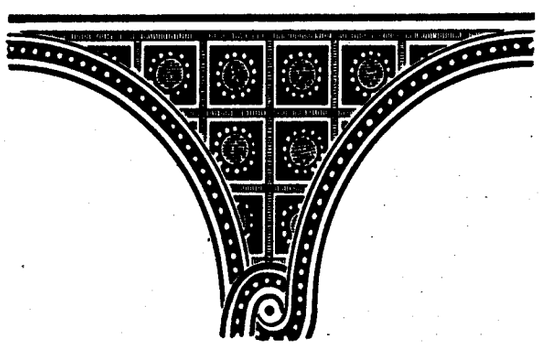


Fig. 71. — Décor entre médaillons à Saint-Théodore.

Fig. 72. — Bandeau en forme de corde (Saints-Apôtres et Balleq Kilissé).

CHAPITRE XXI

SINASSOS ET SES ENVIRONS

I. — Église des Saints-Apôtres [1].

L'église des Saints-Apôtres, appelée aussi Ἡ Πεντηκοστή, est à deux kilomètres environ au nord de Sinassos, sur la rive droite du ravin, parallèle à celui de Babayan et Orta Hissar, qui dessine un quart de cercle autour de la petite ville. C'est dans la même vallée que se trouvent les monuments décrits aux trois premières sections du présent chapitre.

L'église des Saints-Apôtres, creusée tout au fond du ravin, au bord même de la rivière, non loin du chemin d'Urgub à Sinassos, sert d'abri aux passants et aux bergers qui y conduisent leurs troupeaux pour les protéger, en hiver, de la pluie ou de la neige, en été, de la grosse chaleur au milieu du jour. Aussi à chacune de nos visites trouvâmes-nous le sol couvert d'une épaisse couche de fumier, d'où sortaient, pour assaillir les voyageurs, des multitudes d'insectes piquants.

Les parois étaient entièrement noircies par la fumée des foyers qu'avaient allumés

1. Grégoire, *Voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce* (*B. C. H.*, 1909), p. 90-91. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 240, ne fait que nommer l'église en l'appelant Saint-Théodore, par suite d'une confusion manifeste avec celle de Sousam Baïri. De fait, les deux monuments ne sont guère éloignés et l'on comprend que des informateurs, interrogés à Urgub ou Sinassos, aient pu donner un faux nom, les prenant l'un pour l'autre. Mais M. Rott parle bien de la même église que nous, car il mentionne une source minérale qui sourd, dans le lit même du torrent, près de la chapelle. Cette source a une certaine célébrité dans la région : nous vîmes des femmes turques qui venaient y baigner leurs enfants. Nous l'avons entendu désigner sous le nom d'« Urgub itch-médjéssi » (la source d'Urgub).

des générations d'hôtes de passage. Sauf dans l'abside, un peu moins maltraitée, photographier les peintures était impossible [1]. Mais nous les avons étudiées avec soin, à deux reprises, en 1911. La seconde fois, nous avions entre les mains les photographies exécutées à Gueurémé, ce qui permit des comparaisons précises avec Qeledjlar Kilissé et Toqale Kilissé. Nous avons revu l'église en 1927. Quelques scènes restées jusque là incertaines, ont pu être identifiées. C'est alors que nous avons fait les relevés reproduits à la planche 149.

L'église se compose de deux nefs voûtées en berceau et parallèles (longueur : environ 6 m. ; largeur : 3 m. 75 et 2 m. 50) [2], séparées par une rangée de piliers que surmontaient quatre arcades outrepassées. C'était un des mieux taillés parmi les monuments de ce type ; mais les piliers entre les deux nefs ont été entièrement détruits.

L'entrée est latérale. Percée vers le milieu du côté nord [3], elle est précédée d'un porche ou vestibule voûté en berceau. Comme dans toutes les églises doubles, le premier vaisseau est le plus important. Il était doté d'une large et profonde abside, dessinant un arc de cercle très outrepassé. Et seul il était orné de peintures. Le second vaisseau, plus bas et plus petit, avec une abside de moindres dimensions, n'était sans doute qu'une chapelle funéraire. Il n'était pas peint, et n'avait d'autre décor que les arcatures habituelles sur les côtés sud et ouest. On observera que les arcatures de la paroi latérale ne répondent pas exactement aux arcades entre les deux nefs [4].

A une époque indéterminée, mais postérieure à l'exécution des peintures qui s'en trouvent entamées, la nef principale a reçu, sur le côté gauche, un agrandissement qui a été mis en communication, d'une part avec l'abside par un étroit couloir, d'autre part avec le vestibule par une simple lucarne [5].

Décor et inscription du porche.

A la voûte du porche, était peinte une *Pentecôte*, — d'où le nom qui est donné

1. Les dessins des planches 150, 151 sont des calques faits sur des photographies d'ensemble agrandies. Aucune photographie de détail n'a été faite.

2. Les dimensions exactes se peuvent mesurer sur le plan. Les côtés opposés ne sont pas rigoureusement parallèles.

3. L'église est donc orientée correctement ; mais nous n'avons pas indiqué sur le plan l'orientation exacte, n'ayant pas songé à la mesurer. C'est pour mieux accorder entre eux les divers éléments de cette planche que, contrairement à notre habitude, nous mettons, dans le plan, le nord en bas de la feuille.

4. Bien que nous n'ayons pas noté ce détail sur place, nous supposons les arcatures portées sur une petite banquette suivant l'usage (voir pl. 26, n° 4 ; 43, n°s 1, 2 ; 61 ; 71. n°s 1, 2 ; 95, n°s 2, 3 ; 183, n° 2).

5. Dans le plan et l'élévation, la forme et les dimensions de cette lucarne sont hypothétiques : elles n'ont pas été mesurées.

quelquefois à cette église [1]. La scène terminait le cycle figuré à l'intérieur du vaisseau principal. Ce n'est pas la première fois que nous la trouvons à cette place, rejetée en dehors de l'église, à la suite d'un cycle narratif étendu. On l'a vue ainsi à la voûte du narthex, dans l'ancienne église de Toqale Kilissé (t. I, 1, p. 265) et au pigeonnier de Tchaouch In (t. I, 2, p. 522, 543). A Qeledjlar Kilissé, la Pentecôte, terminant aussi un vaste cycle, n'est pas hors de l'église, mais elle est reléguée dans la travée du fond, au delà de ce qui constitue le bras ouest de la croix (v. t. I, 1, p. 202, fig. 24).

Dans le tympan, au-dessus de la porte qui donne dans le vaisseau principal, le Christ trônant et bénissant de la main droite, le livre dans la main gauche, était assis entre deux anges, sur un siège à grand dossier rouge, aux bords arqués.

Au sommet des deux parois, courait sur deux lignes une longue inscription que M. Grégoire a copiée en 1907. En 1911 nous n'avons retrouvé que la première partie, sur la paroi gauche. Voici le texte entier : la deuxième partie, d'après la copie de M. Grégoire ; la première, d'après cette même copie combinée avec la nôtre.

Inscr. 132.

Paroi gauche :

(1) ////////////////ЄΒΑΙΝЄΠΟΛΚΑΔΟCЄΝΦΥΤΟCΥΠΝΟCΤΑΙΤΡΙΧΙΔΑΙΘ////Α
(2) ////////////////////ΠΛΜΟΙΝΑΝΑΞΔЄΚЄΛΑΙΥΓЄΑΤΡЄΙ/////ΟΙΝΑΜΑΙΜΟΝΒΑ

Paroi droite :

(1') /////////ΤΟΜΟΙCΙΝΑΙΤΙC// ΔΙΜΑΓΙΔΑΙCΠΛΟΚΥ////////////////////////////
(2') /////////ЄΙΜΙΛЄΝΟΥΤΟCΘΑΓΜΑΤΙΔЄΦΡΑCΟΝ////////////////////////////

Comme dans une suite de peintures sur des registres superposés, il faut prendre d'abord les deux premières lignes, à gauche et à droite, puis les deux suivantes. Autrement dit, on lira les lignes dans l'ordre : 1, 1', 2, 2'.

Le mérite revient à M. Grégoire [2] d'avoir reconnu dans ces suites de lettres à peine intelligibles, un petit poème de saint Grégoire de Nazianze sur la tempête apaisée (*Poemata dogmatica*, XXVIII, Migne, *P. G.*, t. 37, col. 506-507). Le voici :

Ἦν ὅτε Χριστὸς ἴαυεν ἐφ' ὁλκάδος ἔμφυτον ὕπνον,
τετρήχει δὲ θάλασσα κυδοιμοτόκοισιν ἀήταις·

1. Il est possible d'ailleurs que le nom des « Saints-Apôtres », sous lequel l'église était plus ordinairement connue des Grecs de Sinassos, dérive de la même peinture ; car, comme dans toutes les images de la Pentecôte, était représenté le collège des Douze.

2. *Revue de l'Instruction publique en Belgique*, t. LII, 1909, p. 165.

χείματί τε πλωτῆρες ἀνίαχον· ἔγρεο, σῶτερ,
ὀλλυμένοις ἐπάμυνον. Ἄναξ δ'ἐκέλευεν ἀναστὰς
ἀτρεμέειν ἀνέμους καὶ κύματα, καὶ πέλεν οὕτως·
θαύματι δ'ἐφράζοντο Θεοῦ φύσιν οἱ παρέοντες.

Il est possible maintenant de rétablir le texte tel que l'a voulu peindre le décorateur de la chapelle. De chaque côté, il devait y avoir une lacune assez importante vers l'entrée du porche (au commencement des lignes, à gauche ; à la fin, à droite). En outre, pour arriver à une égale répartition, il faut supposer une courte lacune au commencement des lignes de droite (vers le fond du porche). Ainsi nous obtenons quatre lignes, de 51 à 53 caractères chacune, que nous disposons dans leur ordre naturel :

(1') [Ην οτε χν] ε[λα]βαιν επ'ολκαδος ενφυτος υπνος [1] ταιτριχι δαι θ[αλ]α[σα]
(1') [χυδυμο]το[χ]οισιν αιτ[ε]ς διμα[τ]ι δαι πλο[τ]υ[ρες ανιαχον εγρεο σοτερ]
(2) [ολλοιμενοις ε]παμοιν' αναξ δ'εκελαιυ<γ>ε [2] ατρε[με]οιν αναιμον κα[ι]
(2') [κυματα κ]ε [πα]ιλεν ουτος θα[υ]ματι δ'εφρα[ζ]ον[το θυ φυσιν υ παρεοντες].

L'*Anthologie Palatine*, qui a recueilli l'épigramme [3], nous apprend qu'elle se lisait « à Césarée, dans l'église de Saint-Basile, c'est-à-dire (ajoute un manuscrit) dans la grande église ». Il n'est pas douteux qu'elle n'accompagnât, en guise de légende, une peinture de la Tempête apaisée.

Aux Saints-Apôtres, accompagnait-elle aussi une image de la même scène peinte sur les parois du vestibule? C'est peu probable, car il n'en reste aucun vestige. En outre la scène, rencontrée à Saint-Théodore (ci-dessus, chap. xx, p. 39), est extrêmement rare dans la Cappadoce rupestre ; et si elle eût été peinte aux Saints-Apôtres, il est probable qu'elle aurait figuré à sa place dans le cycle.

1. Les moines cappadociens, ne comprenant plus l'expression trop savante : Χριστὸς ἔαυεν ὕπνον, l'ont transformée en intervertissant sujet et régime. Le verbe ἔαυεν, qu'ils trouvaient sans doute écrit : ἔαϐεν, sera devenu ἔλαϐεν, ce qui donne une expression correcte, simple et claire : Χριστὸν ἔλαϐεν ὕπνος. Le vers lui-même est conservé, à condition de considérer, dans ἔλαϐεν, α comme long (on pouvait s'autoriser de l'équivalence αϐ = αυ). Nous pensons que c'est sous cette forme que le peintre a voulu écrire le vers. Mais si nos copies ne sont pas fautives (celle de M. Grégoire est d'accord avec la nôtre), il a oublié les deux lettres ΛΑ. Peut-être aussi, ces lettres ayant été écrites en surcharge, au dessus de la ligne, auront disparu. — Dans les lignes 1', 2', nous corrigeons plusieurs fois la copie de M. Grégoire : lui-même a pris soin d'avertir (*B. C. H.*, p. 90) que « beaucoup de lettres sont douteuses ».

2. Notre copie et celle de M. Grégoire attestent, ici un Γ parasite. Il semble certain, d'autre part, que le peintre a oublié le mot ἀναστάς, réduisant ainsi l'hexamètre à n'avoir plus que cinq pieds. A la fin de la ligne, là où nous avons copié un Β douteux, il y avait certainement un Κ. (Cette lettre et la suivante manquent dans la copie de M. Grégoire.)

3. I. *Epigr. christ.*, 92 (Stadtmueller, t. I, p. 24).

Il est donc plus vraisemblable que ces vers ont été inscrits là pour eux-mêmes. Le moine qui eut l'idée de le faire établissait, sans doute, en son esprit, un parallèle entre l'agitation des flots calmée par la parole de Jésus-Christ, et l'agitation du monde à laquelle échappent ceux qui suivent l'appel du Christ pour embrasser la vie monastique. Une idée analogue était exprimée, en deux dodécasyllabiques de son cru, par le moine Siméon de Zilvé (t. I, 2, p. 574, inscr. 109). Ici, la pensée se présente sous la forme d'une allégorie de tour plus littéraire, puisqu'elle est l'œuvre de Grégoire de Nazianze... Mais le peintre aurait dû la maltraiter un peu moins [1].

Décor de l'abside.

Dans la nef principale, la décoration de l'abside est conforme au modèle archaïque sous sa forme la plus développée (t. I, 1, p. 68-71). Nous avons dit plus haut (p. 22) que l'abside de Saint-Théodore paraît lui avoir été fort semblable.

Au fond de la conque, Jésus-Christ trône dans la pose habituelle (v. pl. 150, n° 2). Visage sévère. Tunique rouge, manteau gris-bleu. Trône gemmé ; dossier aux bords arqués ; escabeau assorti ; le tout dans une gamme blanchâtre (ornements rouges sur fond blanc), et non point verte comme à Gueurémé.

Aux quatre coins du siège, les animaux symboliques, une aile levée, l'autre abaissée, tenant le livre. Ordre et noms usuels : on lit seulement **BOONTA**, en bas, à droite.

Autour, un ciel clair, semé d'étoiles (pareilles à celles de la chapelle 3 de Gueurémé : t. I, 1, p. 144, fig. 16), entouré d'une large bande blanche que borde une double ligne striée, rouge en dedans, verte en dehors.

Plus bas, sous les pieds du Christ, la mer de cristal, figurée par une série de stries rouges sur fond blanc ; et de part et d'autre, deux anges vêtus de blanc (ombres roses), prosternés, les mains en avant et découvertes. Puis, les paires de roues enflammées (celles de gauche sont détruites).

Au-dessus du Christ, tout au sommet de la voûte et sur le retour (non visible du fond de la nef) : la Main divine et les médaillons du Soleil et de la Lune, pareils à ceux de Qeledjlar Kilissé (v. pl. 150, n° 1 et t. I, 1, p. 66, fig. 8).

De chaque côté de la conque, des anges debout, tournés vers Jésus-Christ : deux à droite, un seul à gauche. De ceux de droite, le premier est plus petit et en costume

1. Si, par le plus grand des hasards, la scène de la Tempête apaisée a été peinte en ce porche, en dehors du cycle narratif, ce ne pouvait être qu'en raison de sa valeur allégorique.

antique (blanc, ombres roses) ; il tient un globe avec le mot ΑΓΙΟC. Le second, plus grand, porte le vêtement liturgique (v, pl. 151, n° 1). Sous leurs pieds, deux hommes prosternés, les mains en avant. Ils sont nimbés et portent le costume des prophètes. Le premier, plus grand, qui seul a les mains couvertes, est Ézéchiel recevant le volume de la main d'un séraphin (aujourd'hui presque entièrement détruit).

Au-dessus de sa tête, le texte suivant donne le sens de l'image :

////ЄΑΝΘΡΟΠΟΥΤΟCΤΟΜΑCΟΥΦΑΓΕΤΕ
//////////////////////////////ΤΑΙΤΗ//ΚΕΦΑ

Ce sont les paroles qu'entendit Ézéchiel lorsque, dans une vision, une main tendue lui présenta et lui fit avaler le mystérieux volume : Υἱ]ὲ ἀνθρώπου, τὸ στόμα σου φάγεται, [καὶ ἡ κοιλία σου πλησθήσε]ται τῆ[ς] κεφα[λίδος ταύτης τῆς δεδομένης εἰς σε]. (Ézéch., 3, 3) [1].

Sur le côté gauche, un seul ange en costume antique tient un globe sur lequel on lit ces paroles empruntées au Trisagios :

CA[βα]ΟΘ
ΠΛ[ιρ]IC OV
PANO KЄ H....[2]

Plus bas, encore un prophète vêtu de blanc, et prosterné, les mains en avant sous un voile : c'est Isaïe ; et devant lui, un séraphin à six ailes tient avec une pince un charbon ardent dont il lui touche les lèvres (v. pl. 150, n° 1).

Entre eux on lit avec peine les fragments que voici de la légende [3] :

//////////////////////ЄN
Α//ΘΡ//////////////ΔΙ
ΛΑΒΕΝΑΠΟΤΟ
///C///CTIP//////

1. A Saint-Siméon de Zilvé, un autre texte accompagnait la même image (v. t. I, 2, p. 554, n. 1). Dans la miniature célèbre du Cosmas Indicopleustès (fol. 132), on a un troisième texte : λαβὲ φάγε τὴν κεφαλίδα ταύτην. (Ézéch. 3, 1 : κατάφαγε τὴν κεφαλίδα ταύτην.)

2. Les mêmes paroles (mais le texte est plus complet) se lisent sur la miniature du Cosmas Indicopleustès (fol. 130) représentant la vision d'Isaïe. Un texte très semblable a été lu dans l'abside gauche de Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 323); mais à un mot (τῆς ΑΓΙΑC δόξης σου) nous avons reconnu qu'il était emprunté à la liturgie de saint Marc. Ici un tel critère fait défaut, et l'on n'a aucune raison de supposer que l'emprunt n'est pas fait à la liturgie byzantine : Ἅγιος ἅγιος ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου (Brightman, *Eastern liturgies*, p. 323). En tout cas, il est assez singulier que, dans cette image de la vision d'Isaïe, le texte du Trisagios ne soit pas celui qu'on lit chez le prophète (nous l'avons cité, t. I, p. 70, n. 3).

3. Pas très exactement rendus au dessin, pl. 150.

On reconnaît, incomplet et peut-être légèrement déformé, le texte d'Isaïe (6, 6) :

(καὶ ἀπεστάλη προς μὲ ἓν τῶν σεραφείν,) [καὶ ἐν τῇ χειρὶ εἶχ]εν ἄ[ν]θρ[ακα ὃν τῇ λαβί]δι [ἔ]λαβεν ἀπὸ τοῦ [θυ]σ[ια]στιρ[ίου] [1].

Comme Ézéchiel, Isaïe est accompagné d'un suivant plus petit, prosterné comme lui, mais les mains découvertes : ce n'est donc qu'un témoin, qui ne participe pas au mystère. Ici, le personnage secondaire est peint en dessous du prophète.

Une partie de cette dernière peinture a été détruite par l'ouverture du couloir entre l'abside et le compartiment ajouté à la nef.

Sur la paroi, au-dessous des peintures précédentes, on voyait une rangée de saints et de saintes debout, au nombre de quatorze ou seize. (Plusieurs ont disparu lors de l'ouverture du couloir.) Il semble qu'ils aient été choisis un peu au hasard. Nous avons noté les noms : [Iω] Ο ΒΑΠΤΙCΤΙC, [Eυ]ΦΙΜΙΑ, ΝΙΚΟΛΑΟC, [Aν]ΑCΤΑCΙΑ. Cette dernière, vêtue de rouge ; et, à côté d'elle une autre sainte vêtue de vert. Dans une niche, sur la droite : ΠΡΟΚΟΠΙΟC.

Une autre niche, qui semble plus récente, au milieu de l'abside, porte une croix aux extrémités pommées.

A la douelle de l'arceau, entre le sanctuaire et la nef, Constantin et Hélène soutiennent de leurs bras levés la croix radiée, à bras potencés, dans un médaillon gemmé, qui clôt la présente section (fig. 73, p. 77). La composition est harmonieuse. Le costume d'Hélène se laisse facilement reconnaître (v. pl. 150, n° 1). Long *chiton* d'étoffe blanche, richement brodé et gemmé dans le bas ; par-dessus, un vêtement plus court, d'une étoffe à ramages et gros fleurons, serré à la taille par une ceinture et relevé sur le devant [2]. Enfin, la chlamyde ; agrafée sur la poitrine, soulevée sur les deux bras et retombant derrière les épaules, Elles est faite d'une étoffe foncée à fleurons blancs plus petits, et garnie d'une bordure de perles et de broderies. Sur la tête, un *stemma* à triple pointe, dont les pendeloques, retombant sur les tempes, encadrent le visage [3].

Le costume de Constantin est plus difficile à décrire tant la peinture est noircie. Notre dessinateur n'a pu en marquer que les grandes lignes (pl. 151, n° 2). Sur un

1. Ici encore, comme pour la vision d'Ézéchiel, ce sont d'autres textes qu'on lit soit à Saint-Siméon de Zilvé, soit dans le Cosmas Indicopleustès.

2. Peut-être le *divitision*. Voir Ebersolt, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Paris, 1917, p. 59 (extrait de la *Revue de l'histoire des Religions*, t. LXXVI).

3. C'est par l'effet d'une confusion que le dessinateur a représenté la sainte pieds nus : elle était certainement chaussée.

stikharion qui ne descend pas tout à fait jusqu'aux pieds [1], il semble porter une chlamyde agrafée du côté droit et rejetée par-dessus l'épaule gauche. Par une anomalie singulière, la tête ne paraît pas avoir eu la couronne [2].

Décor de la nef.

La nef principale est un vaisseau rectangulaire, que surmonte une voûte en berceau portée par un encorbellement à double ressaut (voir pl. 149, coupe suivant AB ; 150, n° 2 ; 151, n° 2).

L'encorbellement est orné de divers motifs décoratifs rappelant ceux de la série archaïque. A la base de la voûte, la grosse corde à deux brins, qui sert d'en-tête au présent chapitre. Elle a été signalée à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 47, où l'on trouvera les références aux autres monuments). Sous le ressaut supérieur, un entrelacs également connu (même page ; v. les références qui y sont données). Au second ressaut, on a, sur la face antérieure, une série de croix à huit branches alternant avec des groupes de points blancs disposés en losanges [3] ; et, par-dessous, l'ornement de la chapelle 6 de Gueurémé reproduit à la planche 33, n° 5.

A ces motifs il faut joindre le quadrillage semé de disques ronds, que l'on voit sur la paroi orientale au-dessus de l'arceau du sanctuaire. Il aura son répondant exact à Balleq Kilissé, chapelle archaïque de Soghanle (pl. 176, n° 3 ; — voir fig. 94, à la fin du chap. xxv, sect. IV). Des quadrillages un peu différents se retrouveront à Hagios Stéphanos près Djémil (pl. 155, n° 3) et à Mavroudjan (pl. 174, n° 1, 2), deux décors de caractère très archaïque.

Il y avait des images de saints à la paroi orientale et, probablement au bas des

1. Ceux-ci sont visibles sur la photographie et ils auraient dû figurer dans le dessin. Ils sont chaussés.

2. Opposer les images des planches 103, n° 1, 125, n° 2, 133, n° 4. A l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 67, n° 2), il y a bien un stemma, mais plus réduit que celui d'Hélène (lequel est pareil à celui que nous voyons ici), et il épouse assez exactement la forme de la tête. La même chose s'observe à Belli Kilissé (pl. 183, n° 2) où le stemma — en contraste frappant avec celui d'Hélène — est tellement simplifié qu'il ne paraît plus et ne modifie en rien la silhouette du personnage. C'est peut-être quelque chose d'analogue qu'a voulu peindre le décorateur des Saints-Apôtres. (A El Nazar, pl. 40, n° 2, le stemma n'est donné ni à Hélène, ni à Constantin.) — Il n'est pas impossible d'ailleurs que ce qui, dans le costume impérial, paraît une chlamyde rejetée sur l'épaule soit l'extrémité du loros soulevé par le bras gauche. Dans ce cas, le vêtement des deux personnages serait le même qu'à l'ancienne église de Toqale Kilissé. (Tout bien considéré, cette dernière hypothèse nous paraît la plus probable.)

3. Ces points sont omis sur l'esquisse très sommaire de la planche 151, n° 2. Ils se placent sur deux rangs, au-dessus et au-dessous des croix et alternant avec elles. En somme, un quinconce dont l'effet est analogue à celui de l'ornement que l'on voit à Qeledjlar Kilissé, pl. 47, n° 1, à droite de l'arceau, sous la scène des Mages : on y retrouve à peu près les mêmes éléments qu'ici, mais semés sur un large champ au lieu d'être étendus en un bandeau.

parois nord et ouest [1]. A gauche de l'arc du sanctuaire, en bas, il ne reste guère que le nom de saint ΛΟΥΚΙΑΝΟC : il semble avoir tenu un livre [2]. Plus haut, la tête barbue d'un autre saint, évêque ou martyr. A droite, en haut : un évêque en omophorion tenant le livre ; et un martyr en chlamyde à tablion, la main droite sur la poitrine [3] et qui semble porter un livre sur la main gauche couverte. Les noms sont illisibles [4].

Au-dessus du même arc, dans le tympan de la paroi orientale, une Vierge portant l'enfant était assise sur un trône gemmé, entre deux anges en costume liturgique, inclinés vers elle [5].

Tout le reste de la décoration, à la voûte et au sommet des parois, était occupé par un vaste cycle narratif, distribué sur des registres superposés : deux à la voûte ; deux aux parois nord et sud, entre lesquels s'insère celui, plus court, de la paroi occidentale. En plus, la lunette de cette même paroi paraissait clore la série. L'ordre est celui que l'on rencontre dans tous les cycles archaïques ; et la plupart des sujets sont traités suivant des modèles connus. A la voûte, les scènes rappellent celles de l'ancienne église de Toqale Kilissé : mêmes compositions denses, aux personnages serrés ; souvent, mêmes attitudes. Celles de la paroi, plus aérées, ressemblent, pour une bonne part, aux peintures de Qeledjlar Kilissé.

N'ayant, sur chaque scène que peu de mots à dire, nous nous abstiendrons de donner, comme d'habitude, d'abord la simple énumération, puis la description des images.

Voici donc, à la fois, la composition du cycle et de brèves indications, sur chaque scène.

Premier registre de droite (à la voûte).

Annonciation. Très semblable à celle de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1) ; marche de l'ange un peu moins rapide.

Visitation. Semblable à celle de Toqale Kilissé (même planche). Composition très ramassée.

1. Toute une partie de la paroi nord a été détruite lors de l'agrandissement de la nef.

2. Ce pourrait être le saint Lucien évêque, que l'on trouve en certains Synaxaires au 5 janvier (Delehaye, *Synax. Constant.*, col. 370, parmi les variantes), ou plutôt Lucien d'Antioche, prêtre et martyr, traducteur de la Bible (Synaxaires, 15 octobre — v. Delehaye, *Synax. Constant.*, col. 137-141).

3. Elle paraît tenir une croix que notre dessinateur a négligée.

4. Au livre on peut reconnaître, dans le dernier saint, un écrivain ecclésiastique ; mais le costume indique un martyr laïque : peut-être saint Justin.

5. On la voit en partie, pl. 150, n° 2.

Épreuve de l'eau. Très ramassée aussi. Zacharie et la Vierge se détachent, comme à Qeledjlar Kilissé, sur une double arcade dont les colonnes portent le même décor en zigzag (pl. 56). Joseph semble absent, à moins que ce même personnage, peint derrière l'âne à la scène suivante, ne vide sa coupe. En ce cas, il devrait être réellement rattaché à l'Épreuve [1].

Voyage à Bethléem. Scène très condensée, dont il ne reste que le bas. Joseph et Jacques ont été rejetés en second plan, par derrière l'âne [2].

Nativité. Scène également serrée. Analogue à celle de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 2) ; mais pour gagner de la place, le peintre a mis la figure de Joseph plus bas, sous la tête même de l'âne.

PREMIER REGISTRE DE GAUCHE (À LA VOÛTE) [3].

Adoration des Mages. Composition plus semblable à celle de Toqale Kilissé qu'à celle de Qeledjlar Kilissé, malgré quelques différences. Vierge assise de profil, à gauche ; Joseph derrière elle ; devant, deux mages seulement peints en plein, tenant des coffrets carrés à couvercle pyramidal ; le dernier était en second plan, à demi masqué [4].

Songe de Joseph. La scène, absente de Toqale Kilissé, rappelle celle de Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4) ; mais l'ange est rejeté en second plan, derrière Joseph.

Fuite en Égypte. Semblable à celle de Toqale Kilissé, mais plus condensée. Jacques franchement en second plan, sa tête dépassant à peine celle de l'âne [5].

Présentation. Il ne reste que le bas des personnages et l'image est confuse. Le vieillard avait les mains couvertes d'un voile [6].

1. Les deux scènes seraient télescopées, une même figure appartenant à l'une et à l'autre. A Toqale Kilissé, il y a bien deux figures de Joseph ; mais on peut observer une compression de même genre : le Joseph de l'Épreuve paraît appartenir au Voyage.

2. Les pieds de Jacques apparaissent entre les jambes antérieures de l'âne. Le haut des personnages est détruit.

3. La coupure entre les deux registres se fait comme à Toqale Kilissé, ce qui accuse l'imitation. Peut-être les bergers étaient-ils, comme à Toqale Kilissé, à la partie supérieure de la lunette contiguë, dont la décoration a disparu (voir ci-dessous).

4. En 1927 nous avons noté que le troisième mage paraît être en second plan, derrière le lit de Joseph (de la scène suivante). Il serait donc placé à la suite des deux autres, non pas entre eux comme à Toqale Kilissé.

5. Le peintre a usé un peu partout de l'artifice qui consiste à faire coulisser les poncifs pour resserrer la composition.

6. A Toqale Kilissé, la scène, rejetée en dehors du

DEUXIÈME REGISTRE DE DROITE (SUR LA PAROI).

Tout d'abord, du côté du sanctuaire, deux martyrs en chlamyde (dont l'un est [I]ΘCTOC) semblent devoir être rattachés aux figures isolées de la paroi orientale ; car un encadrement, fait d'une ligne rouge bordée de blanc, entoure la série des scènes, laissant les deux saints en dehors.

Jésus au Temple. Scène absente de l'ancienne église de Toqale Kilissé (et des autres décorations archaïques) mais représentée, sous une forme assez différente, dans la nouvelle église (pl. 76, n° 1). Une esquisse sommaire d'après une photographie très noire est donnée à la planche 151, n° 2. Le cadre de la composition : fond d'architectures tripartites (mais la partie centrale couverte d'un arc, non d'un tympan), grande estrade semi-circulaire assez pareille à une table, est emprunté à la Cène de Qeledjlar Kilissé (pl. 49, n° 2). Jésus parlant est assis sur l'estrade au milieu ; les docteurs autour et de chaque côté, comme les apôtres à la Cène. Quelques restes de légendes se peuvent discerner. Au-dessus des docteurs, à gauche on voit : Oι////HC, à droite : Γ///ΕΡΗ//. C'est le même nom répété deux fois : οιερης = ἱερεῖς [1].

Dans le bas, au centre de l'estrade — qui, en fait, prétend peut-être représenter un *synthronos* [2] — deux lignes d'écriture très mutilées semblent devoir être restituées ainsi :

IC XC προκε]ΚΟΦΙ ΕΝ
[ωπιον παν]ΤΟΝ (?)

Allusion au verset qui termine le récit de l'épisode (Lc, 2, 52) : Καὶ Ἰησοῦς προέκοπτεν ἐν τῇ σοφίᾳ καὶ ἡλικίᾳ καὶ χάριτι παρὰ Θεῷ καὶ ἀνθρώποις.

Apparition de l'ange au Baptiste. Scène exactement pareille à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 48, n° 1). Même légende, écrite avec les mêmes caractères et, à une lettre près, la même orthographe :

ΪΩΑΝΝΗ ΕΖΕΛΘΕ ΕΚ ΤΙC ΕΡΙ[μου]
ΖΗΤΙ CΕ ΤΟ ΒΑV
ΤΙCΜΑ [3]

cycle, était en grande partie détruite (pl. 68, n° 4) : aucune comparaison n'est possible. Mais si l'on considère la constitution du cycle, on s'apercevra qu'il est composé comme dans la nouvelle église de Toqale Kilissé où la Présentation remplace, à la suite de la Fuite en Égypte, les scènes apocryphes de l'Enfance du Baptiste, et précède l'image de Jésus au Temple.

1. La graphie οιερης doit être rapprochée de la graphie οιουδεοι qui paraîtra un peu plus loin.

2. Le fond d'architectures figure, comme dans une coupe, une abside d'église flanquée de deux nefs latérales. Dans la miniature du Paris. gr. 510 (Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat.*, pl. XXXV), Jésus au temple s'encadre dans la courbe d'une abside nettement dessinée.

3. Voir t. I, 1, p. 216. Sauf qu'à Qeledjlar la pre-

Rencontre du Baptiste et de Jésus-Christ. Semblable à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 48, n° 2) ; mais le Baptiste (dont il ne reste plus que la tête) devait fléchir un peu plus le genou [1]. De plus, deux arbres encadrent la scène [2]. Ici encore, même légende qu'à Qeledjlar Kilissé :

ΙϢΑΝΝΗ
ΕΓΟ [χρ]ΙΑΝ ΕΧΟ [υπο]
COV ΒΑV//ΤΙ[στινε]
ΚΕ ΕCV Ε[ρ]ΧΙ [π]ΡΟC
ΜΕ [3]

Baptême de Jésus-Christ. Scène pareille à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 48, n° 2). Même pose de Jésus, vu de trois quarts, se couvrant de la main gauche et soulevant légèrement la main droite. Le Jourdain (fleuve et figure allégorique) est le même. Mêmes anges à droite. A la suite, pour remplir un vide, le peintre a ajouté deux personnages qui pourraient être des saints isolés, répondant à ceux de l'autre extrémité du registre ; mais ils semblent plutôt être encore deux anges, car ils sont tournés vers la scène du Baptême et du premier on aperçoit les mains couvertes d'un voile.

REGISTRE DE LA PAROI OCCIDENTALE.

Placé sous la lunette (dont il sera parlé plus loin), il est à la même hauteur que le registre des parois latérales et, par conséquent, leur fait suite.

Cène. Entièrement détruite, sauf le sommet des architectures tripartites, pareilles à celles de Qeledjlar Kilissé (pl, 49, n° 2). On peut supposer que le reste de la composition était pareil.

Reniement et repentir de Pierre. Scène détruite, sauf dans la partie supérieure,

mière ligne est coupée en deux (peut-être à cause de la forme du champ limité par un arc), la disposition du texte est la même de part et d'autre. Tout concourt à prouver que les deux peintures sont copiées sur un même modèle. Aussi nous demandons-nous si l'orthographe ZHTI de notre carnet (de 1927) n'est pas due à une distraction (à Qeledjlar : ZITI).

1. Ou bien la figure entière était placée un peu plus bas, si l'on veut supposer que les mêmes poncifs aient servi dans les deux églises. Il faudrait pour s'en assurer des mensurations exactes qui nous étaient impossibles.

2. Ils figuraient sur le modèle commun, et ont été supprimés à Qeledjlar pour gagner de la place.

3. Comparer t. I, 1, p. 217. Ici la distribution des lignes est différente. Mais très remarquable est la graphie ΕCV, pareille à celle de Qeledjlar : telle était la leçon du modèle. Il faut donc y voir une forme populaire du pronom : ἐσύ, et non pas une dittographie due à une distraction du peintre comme nous l'avons supposé au même endroit (n. 5). Par contre, les autres fautes que présente la légende à Qeledjlar, et qui ne se retrouvent plus ici, étaient des accidents.

mais qui ressemblait certainement à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 50, n° 1). On voit encore le sommet des architectures figurant la maison du grand prêtre [1], la tête de Pierre assis dans la cour, et le nom ΠЄΤΡΟC. A gauche, devait être la servante, car il reste, dans le haut, quelques traces des paroles qui lui sont prêtées. Puis à droite, Pierre sort de la maison, en pleurant, la tête dans les mains.

Jugement de Pilate. Scène très confuse ; encore semblable à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 50, n° 1), mais un peu plus étendue. Jésus-Christ est debout, suivi de deux gardes ou accusateurs appelés ΟΙΟVΔЄΟΙ [2]. Devant lui un homme paraît assis sur un siège élevé. Entre eux, en second plan, une tête et un buste de femme : assurément la femme de Pilate se montrant à la fenêtre, mais elle a été changée de côté. La partie droite de la peinture a péri.

Deuxième registre de gauche (sur la paroi [3]).

Chemin de croix. On ne voit que Jésus conduit entre deux soldats à tuniques courtes, comme à Qeledjlar Kilissé (pl. 50, n° 2). Peut-être Simon était-il tout à l'angle, ou même à l'extrémité de la paroi précédente, car l'espace fait défaut. En tout cas, son image est détruite.

Crucifiement. Le groupe central est pareil à celui de Qeledjlar Kilissé (pl. 51, n° 1) : mêmes gestes de Marie et de Jean ; la tête de Jésus, un peu plus inclinée. Mais ici les larrons ont les mains ramenées derrière le dos suivant la formule archaïque [4].

Sépulture de Jésus-Christ. Composition d'un type nouveau, très différent de celui de Qeledjlar Kilissé. L'image rappelle, au contraire, celle de la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 85, n° 3). Le sépulcre est une grande fosse carrée [5] ; et sur le côté, à gauche [6], est figurée la porte, vue de face. A l'intérieur, Joseph d'Arimathie

1. Un peu différentes, il est vrai, de celles de Qeledjlar, car elles comportent une toiture qui manque là. Mais, encore une fois, c'est ici, croyons-nous, que le modèle a été fidèlement rendu, tandis que le peintre de Qeledjlar l'a tronqué, supprimant la toiture faute de place.

2. Remarquer l'orthographe signalée deux fois, en des scènes différentes, à Qeledjlar Kilissé (p. 221, 224). Dans cette scène le nom ne s'y rencontre pas, car il n'y a qu'un seul « Juif » — ce qui doit être encore une simplification du peintre. La composition des Saints-Apôtres permet de supposer qu'ici le modèle en comportait deux et que l'orthographe ΟΙΟVΔЄΟΙ lui était propre.

3. Ici encore la division entre les registres est la même qu'à l'ancienne église de Toqale Kilissé.

4. Voir cette même formule encore appliquée à Saint-Théodore, ci-dessus, p. 44. Elle devait l'être aussi sur le modèle commun aux Saints-Apôtres et à Qeledjlar ; et si, dans cette dernière église, elle a été modifiée, c'est encore une liberté que le peintre s'est donnée.

5. Elle semble limitée par un mur, non point par des rochers, comme à Toqale.

6. Autre différence avec Toqale, où la porte est à droite.

(détruit) et Nicodème (....ΔΙΜΟC) déposent dans un sarcophage le corps de Jésus qui n'est pas entouré de bandelettes. Nicodème le tient par les jambes nues et l'on voit les plaies saignantes des pieds. Au-dessus, le titre : Η ΚΙΔϵVCIC. Dans le haut, hors de la fosse, trois saintes femmes (ΜVΡΟΦΟΡϵ) se penchent pour regarder à l'intérieur.

Femmes au Tombeau. Scène pareille à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 51, n° 1) : même forme du tombeau et des bandelettes. Mais il y a trois myrophores, chiffre insolite [1]. Devant le tombeau, deux soldats dorment. La légende est, à un détail près, la même qu'à Qeledjlar Kilissé [2] :

ΙΔΟV Ο ΤΟΠΟC ΟΠΟV [εθι-[
ΚΑΝ [αυτον]

A la suite, deux martyrs en chlamyde répondent à ceux de la paroi méridionale. Ils tiennent des coffrets : ce sont les deux médecins « anargyres », Côme et Damien (ΔΑΜΙ.....).

On est surpris de l'absence de la *Descente aux Limbes*, qui ne manque pour ainsi dire jamais après les scènes de la Passion [3]. Le peintre n'avait pas la place de la loger sur ce registre ; mais, s'il devait sacrifier quelque chose, il est singulier qu'il n'ait pas supprimé plutôt le Chemin de croix, épisode moins important. Nous croirions volontiers qu'il n'a rien sacrifié, et que la Descente aux Limbes était peinte plus bas, sur la partie de la paroi détruite lors de l'agrandissement de la nef [4].

1. Et certain. — Ce détail a été noté deux fois, en des observations indépendantes l'une de l'autre (1911 et 1927). Ici encore on peut se demander si le modèle ne comportait pas les trois myrophores, et si la réduction de ce nombre à deux n'est pas imputable au peintre de Qeledjlar Kilissé. Une troisième myrophore a déjà été signalée à la chapelle de la Théotokos de Gueurémé (t. I, 1. p. 132 ; v. pl. 34, n° 1). Peut-être le fait n'est-il pas aussi exceptionnel que nous l'avons supposé alors ; et l'explication donnée à ce propos (à la note 3) pourrait bien porter à faux. On voudrait savoir comment sont groupées les trois myrophores des Saints-Apôtres. Malheureusement notre carnet est muet là-dessus.

2. Voir t. I, 1, p. 226.

3. Voir les tableaux comparatifs des cycles de Cappadoce dans notre *Voix des monuments*, Paris, 1930, p. 247-249.

4. Il faut ajouter toutefois que nous constaterons bientôt la même absence de la descente aux Limbes à Tavchanle Kilissé (ci-dessous, p. 85) où, comme ici, le registre s'achève par deux images de saints isolés. De même à Balleq Kilissé (chap. xxvi, sect. I). Mais dans ces deux décorations, beaucoup moins étendues, il n'y a pas à proprement parler de « cycle de la Passion » : elle n'y est représentée que par deux ou trois images, non par sept comme ici. En outre, aux Saints-Apôtres, l'imitation de cycles qui mettent en évidence la Descente aux Limbes en lui réservant une place en fin de série — l'Ascension étant rejetée ailleurs — invite à penser que cette scène n'y manquait pas.

LUNETTE DE LA PAROI OCCIDENTALE.

Il y a là une image très confuse, dont toute la partie supérieure est détruite. On ne voit que le bas des personnages, au nombre d'une dizaine au moins ; et plusieurs semblent avoir entièrement péri, à gauche, En 1911 et 1912, nous avons renoncé à l'interpréter, indiquant seulement comme possible la présence, à cette place, d'une Transfiguration ou d'une Ascension, — à l'exemple de ce qui se voit dans l'ancienne église de Toqale Kilissé.

En 1927, nous avons décrit minutieusement les moindres traces visibles : vers le centre un personnage de face ; à côté, à gauche, un autre légèrement tourné vers lui, le pied droit porté en avant, le gauche masqué par la figure centrale. A côté de celle-ci, à droite, deux personnages posés de face, mais qui semblent plutôt regarder vers la droite ; puis trois autres, tournés vers le groupe central. Dans la partie gauche, trop confuse ou détruite, aucune attitude n'a pu être précisée.

Il nous a semblé alors que ce groupement convenait assez bien à une Trahison, les deux figures décrites en premier lieu étant celles de Jésus et de Judas, les autres représentant la foule des soldats et des serviteurs. La scène serait à rattacher à celles du registre qui s'étend au-dessous, et ferait partie — bien qu'elle ne soit pas à sa place — du cycle de la Passion [1].

A la réflexion, une telle interprétation ne peut être maintenue. Elle suppose dans la succession des images de cette paroi, une irrégularité d'autant moins admissible que tous les autres registres se déroulent normalement. Elle réserve une place d'honneur à une scène qui n'est pas de première importance. Enfin, elle est condamnée par une observation portée sur notre carnet où nous lisons, après la description des personnages : « tous sont drapés à l'antique » [2]. Or, dans la Trahison, une partie des acteurs : soldats et serviteurs, sont en tuniques courtes [3].

Nous estimons donc que les fragments décrits ci-dessus ne sont que les restes d'une *Ascension* : le personnage central serait la Vierge et, de part et d'autre, on aurait les

1. Cette interprétation a encore trouvé place dans notre tableau comparatif de *La Voix des monuments*, p. 249 où, pour les Saints-Apôtres, nous mentionnons la Trahison, mais non l'Ascension. Le même tableau omet aussi la Pentecôte, mais à tort, car toute rejetée qu'elle est hors de l'église, elle appartient au cycle et le termine.

2. On ne voit que la partie inférieure des personnages, ce qui permet de préciser ce détail, mais non de définir sûrement les gestes et les attitudes.

3. Dans la scène de Qeledjlar Kilissé (pl. 49, n° 1) que l'on s'attendrait à voir imitée ici, ces figures court vêtues occupent presque tout le premier plan : seuls Jésus et Judas portent le vêtement antique (et leurs places respectives sont interverties). Aucun rapprochement n'est possible. Il est vrai que dans les églises à colonnes, on voit à la Trahison, un plus grand nombre de personnages drapés (pl. 105, n° 5 ; 120, n° 4 ; 129, n° 4) ; mais les caractères très différents de ces décorations et de celles des Saints-Apôtres nous interdisent d'y chercher des points de comparaison.

anges et les apôtres. Il est vrai que la description suppose, pour le groupe central, une composition plus dense que dans la plupart des autres images de la scène, où la Vierge est isolée des anges qui l'encadrent. Mais la compression du modèle courant — phénomène signalé plusieurs fois déjà — pouvait être requise par l'étroitesse de l'espace disponible. Il est vrai aussi que, la lunette n'étant pas très haute, on est quelque peu embarrassé pour y loger le Christ emporté dans la gloire [1]. Mais peut-être mordait-il sur la voûte.

D'autre part, il serait incompréhensible que l'Ascension n'ait pas été figurée dans l'église, puisque la Pentecôte du porche doit manifestement être rattachée au cycle. Entre elle et la Passion, l'Ascension constitue un anneau nécessaire [2]. Et, vu la forme de la nef et la distribution du décor, elle ne saurait occuper d'autre place que cette lunette. Nous pouvons donc l'y restituer avec assurance.

Rappelons enfin, pour achever l'énumération des scènes qui composent le cycle, la *Pentecôte* peinte sous le porche. Nous n'avons rien noté à son sujet; mais elle ne devait pas différer beaucoup des scènes signalées à Gueurémé, notamment à l'ancienne église de Toqale Kilissé [3].

Conclusion.

Tel est le cycle qui décore l'église des Saints-Apôtres. Cycle important par son ampleur et par les rapprochements auxquels il peut donner occasion. Le lecteur regrettera certainement, comme nous, qu'il n'ait pu être photographié en entier. C'est un soin qu'il nous faut laisser au prochain voyageur qui aura le temps et le moyen de procéder au nettoyage des peintures [4].

1. Cette objection a été portée sur notre carnet en 1927, et c'est elle qui nous a fait préférer une autre interprétation. Maintenant, elle ne nous paraît plus sans réplique.

2. Il ne manque ni à l'ancienne ni à la nouvelle église de Toqale Kilissé, ni à Qeledjlar Kilissé, ni à Tchaouch In, toutes décorations qui, à des titres divers, peuvent être rapprochées de celle des Saints-Apôtres. Partout la scène est rejetée à une place spéciale ; et, à l'ancienne église de Toqale, l'espace qui lui était réservé manquant de hauteur, le peintre a su trouver un artifice pour échapper à la difficulté (voir t. I, 1, p. 285). Le décorateur des Saints-Apôtres n'aura pas été plus maladroit. Malheureusement, dans un cas comme dans l'autre, nous ignorons de quelle façon il s'y est pris.

3. Le modèle est toujours à peu près le même; mais la distribution des éléments varie suivant la forme de l'espace à décorer. La disposition la plus régulière et la plus simple est à Qeledjlar Kilissé (pl. 52, n° 1). A Toqale Kilissé, ancienne et nouvelle église elle a dû être modifiée pour s'adapter aux deux revers d'une voûte en berceau (v. t. I, 1, p. 265; I, 2, p. 352-354 et pl. 81, n°s 1, 2) : c'est la disposition que nous trouvons ici. A Tchaouch In (t. I, 2, p. 543, pl. 139, n° 3), la forme spéciale du narthex a rendu la distribution encore plus irrégulière.

4. Elles semblent moins menacées que d'autres de disparaître; car la suie dont elles sont couvertes, jointe à l'obscurité du lieu, les rendant peu visibles, elles ont chance d'échapper aux dégradations intentionnelles.

Ce que nous avons dit permet néanmoins de tirer un certain nombre de conclusions assurées. D'autres seront seulement probables.

D'abord, il y a une parenté certaine entre ce décor et les décors archaïques rencontrés jusqu'à présent. D'où il appert qu'il devra être placé à peu près à la même époque.

Si on le considère dans son ensemble, le cycle apparaît comme une réduction, adaptée à un espace plus restreint, des vastes suites de Toqale Kilissé (ancienne et nouvelle église), Qeledjlar Kilissé, Tchaouch In, Saint-Théodore. La réduction, moins sensible dans la première partie relative à l'Enfance de Jésus [1], et dans la troisième : Passion et Résurrection [2], se fait remarquer surtout dans la partie centrale : vie publique du Christ comprenant Baptême et Miracles. Ces derniers sont entièrement supprimés [3]. De sorte qu'en réalité le tout se réduit à trois cycles distincts, dont la division est soulignée par la distribution des images : cycle de l'Enfance aux deux registres de la voûte ; cycle du Baptême au registre de la paroi sud (avec la scène de Jésus au Temple, au début de ce registre, par manière de transition [4]) ; cycle de la Passion aux registres de la paroi occidentale et de la paroi nord, avec les scènes terminales de l'Ascension et de la Pentecôte, hors série, en des places bien en vue.

Si l'on observe le détail des scènes, il apparaît que, dans le cycle de l'Enfance, le peintre a imité de très près l'ancienne église de Toqale Kilissé ; et l'on peut se demander si l'auteur des deux décors ne serait pas le même, ou du moins si les mêmes poncifs n'ont pas été utilisés dans les deux églises.

A partir de la scène de Jésus au Temple, on discerne l'influence d'autres modèles qui semblent postérieurs. Nous avons reconnu une telle similitude entre beaucoup de ces images et celles de Qeledjlar Kilissé, entre les légendes qui se lisent de part

1. Les omissions les plus remarquables (celle des Reproches de Joseph, scène rare, est négligeable) portent sur le Massacre des Innocents, la Fuite d'Élisabeth, la mort de Zacharie.

2. Comparé au cycle de Qeledjlar Kilissé où la Passion est particulièrement développée, celui des Saints-Apôtres accuse l'absence de la Trahison, du Jugement d'Anne et Caïphe, de la Déposition (peut-être, avons-nous dit, de la Descente aux Limbes). A Saint-Théodore le cycle de la Passion a paru assez bref (ci-dessus, p. 28), mais il est probable qu'il en manque une partie sur la paroi occidentale. L'exemple des Saints-Apôtres rend l'hypothèse presque certaine.

3. Dans deux des églises citées, ils sont déjà très réduits : à Tchaouch In, la vie du Christ depuis le Baptême jusqu'aux Rameaux n'est représentée que par la Guérison de l'Aveugle, la Résurrection de Lazare, la Transfiguration. Qeledjlar Kilissé ajoute l'histoire de Zachée. Cette partie est surtout développée à Toqale Kilissé et Saint-Théodore. Les Rameaux, qui semblent de rigueur dans tous les cycles étendus, manquent aux Saints-Apôtres (à moins qu'ils n'aient figuré dans une partie détruite).

4. A la nouvelle église de Toqale Kilissé, la même scène, au bout d'un registre, entre la Présentation et le Baptême, jouait le même rôle (voir pl. 76, n° 1). Sa qualité d'intermédiaire y apparaissait d'autant mieux que le titre de Mi-Pentecôte donné à l'image, faisant allusion à un épisode beaucoup plus tardif, semblait déjà ranger la scène dans la série de la vie publique (voir t. I, 2, p. 332-333 et notes afférentes).

et d'autre, avec les mêmes particularités orthographiques [1] et, parfois, la même division des lignes, que l'on peut affirmer avec assurance leur dérivation d'un modèle commun. Il nous a même semblé très probable que, dans certains cas, c'est aux Saints-Apôtres que le modèle a été reproduit exactement, tandis qu'à Qeledjlar on le réduisait. Ceci paraît entraîner, comme conséquence, l'absolue contemporanéité des deux décors ; car, après coup, un peintre eût imité les *peintures* de Qeledjlar, et non les *modèles* qu'avait le dessinateur de cette église. Nous laissons à nos successeurs le soin de discuter si l'auteur des deux décorations n'est pas le même, usant des mêmes poncifs.

D'autre part, l'influence de la nouvelle église de Toqale Kilissé se reconnaît aussi, plus discrète, mais certaine. D'abord, dans la composition du cycle, par l'introduction de cette scène étrange et rare de Jésus au Temple [2]. Ensuite dans la façon dont est rendu l'Ensevelissement de Jésus [3].

De là, il ressort avec évidence que cette partie du décor est contemporaine ou postérieure aux peintures de la nouvelle église de Toqale Kilissé. Et comme entre celles-ci et celles de l'ancienne église il s'est écoulé un temps assez long [4], il résulte nécessairement que les deux parties des Saints-Apôtres : les registres de la voûte d'une part, les parois de l'autre, ont été exécutées à des époques différentes et assez éloignées, — toutes deux néanmoins appartenant à la période archaïque.

Cette conclusion n'a rien pour surprendre en ce qui concerne l'église des Saints-Apôtres. Mais elle a une importance particulière pour la datation des monuments archaïques de Gueurémé.

Jusqu'à présent le décor de Qeledjlar nous paraissait avoir une date flottante, et nous ne pouvions encore le rattacher chronologiquement à aucun autre. Divers indices nous inclinaient à le placer vers la fin de la période archaïque [5] ; mais ils étaient assez fragiles et ne permettaient que des hypothèses.

1. Nous pensons surtout aux graphies singulières : οιερης, οιουδεοι.

2. C'est le sujet seul de l'image qui a été emprunté ; mais le peintre l'a traitée d'après ses modèles. D'où la ressemblance avec la Cène de Qeledjlar.

3. Là encore le peintre a imité seulement la conception d'ensemble qui donne, comme décor à la scène, une fosse carrée. Mais il a changé la nature de cette fosse. Ses modèles comportant uniformément des fonds architecturaux, il a transformé la fosse, creusée dans le vif du rocher, en une fosse maçonnée.

4. Voir t. I, 1, p. 264 (où est seulement marquée la succession des deux monuments), et t. I, 2, p. 303-304 (où est marquée la succession des peintures dans le second). A la page 309, nous avons renoncé à préciser le temps écoulé entre ces différentes transformations, mais il est certain qu'elles n'ont pu être l'œuvre d'un jour. Notons cependant que le décor linéaire de la nouvelle église, ayant eu probablement un caractère provisoire, a pu faire place assez vite au décor définitif à scènes animées.

5. Voir t. I, 2, p. 491, et *Échos d'Orient*, XXX, 1931, p. 20-21.

Si les raisonnements qui précèdent sont justes, il faudra conclure que le décor de Qeledjlar Kilissé étant contemporain de la seconde et de la troisième partie du cycle des Saints-Apôtres, et que celles-ci ayant subi l'influence de la nouvelle église de Toqale Kilissé, Qeledjlar Kilissé doit avoir été décorée ou au même temps que cette « nouvelle église », ou peu après.

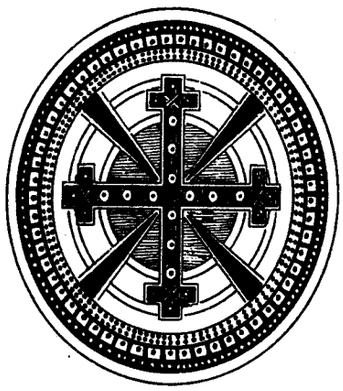


Fig. 73. — Médaillon aux Saints-Apôtres.

II. — Tavchanle Kilissé.

L'église de Tavchanle Kilissé [1] est, à vol d'oiseau, à deux kilomètres et demi environ, à l'ouest de Sinassos, à quelques centaines de mètres au sud du chemin de Babayan. Elle est creusée dans un cône, au fond d'un petit ravin qui débouche dans la vallée où se trouve, plus bas, l'église des Saints-Apôtres. (Voir la carte de la planche 2, et t. I, 1, p. 29.)

Toute la région est très tourmentée. Les chemins sont tortueux et difficiles. Ayant visité l'église, pour la première fois, en 1912 [2], nous n'avons trouvé personne, en 1927, après le départ des Grecs de Sinassos, qui la connût et nous y pût conduire. Nous avons dû la chercher, guidé par nos seuls souvenirs, à travers un dédale de roches presque inextricable, et n'avons pu la retrouver qu'avec beaucoup de peine [3].

La forme de l'église est des plus simples. Vaisseau rectangulaire avec une voûte en berceau portée sur un encorbellement, une abside étroite et basse, s'ouvrant par un arc outrepassé. Le sanctuaire était fermé par un chancel, aujourd'hui détruit. L'autel a disparu. Trois arcatures dans les parois latérales. La paroi du fond est écroulée, emportant avec elle ce qui formait le narthex.

Voici les principales dimensions :

longueur de la nef (à droite et à gauche) : 5 m. 30 ;
largeur, au fond : 3 m. 67 ; vers le sanctuaire : 4 m. 22 ;
ouverture de l'arc de l'abside : 2 m. 08 ;
largeur *maxima* de l'abside : 2 m. 21 ;
profondeur (chancels compris) : 2 m. 25 ;
hauteur de l'arc de l'abside : 3 m.

1. Le nom, qui signifie « l'église aux lièvres », vient probablement des chèvres peintes, broutant un arbuste, entre la scène de la Nativité et de la Fuite (v. pl. 152, n° 2). Elles ont des cornes semblables à de longues oreilles, qui les auront fait prendre pour des lièvres. D'où le nom, que nous avons entendu à Sinassos, avant la guerre, mais qui, en 1927, ne paraissait guère connu de la population turque.

2. Elle n'avait jamais été décrite auparavant et, croyons-nous, jamais vue par aucun voyageur européen.

3. Nous tenions particulièrement à la revoir, notre visite de 1912 ayant été écourtée par des circonstances fortuites (v. t. I, 1, p. XII, XXXII). Dans l'album, les photographies de la planche 152 datent de 1912 ; celles de la planche 153, de 1927. Dans l'intervalle, le monument, situé dans un lieu désert, et pour ainsi dire inconnu, n'a pas subi de dégradations appréciables.

Arcatures latérales (ouvertes sur une banquette de 40 centimètres de hauteur) : hauteur : 1 m. 77 ; largeur : 0 m. 68. Départ de l'encorbellement : 2 m. 35 au-dessus du sol.

Par ses lignes architecturales, l'église a un caractère archaïque très prononcé. Elle ressemble à ce que devait être l'ancienne église de Toqale Kilissé avant sa transformation (v. t. I, 1, p. 263-264, et fig. 33).

Le décor également classe cette église parmi les plus anciennes de Cappadoce.

Celui-ci a été double. Il y a eu d'abord, comme dans beaucoup d'autres cas, une décoration linéaire appliquée sur le roc et faite principalement de croix rouges. Puis un décor à scènes animées a été peint sur un enduit de plâtre, et a couvert toute la nef et l'abside. Très endommagé, il aurait, s'il était en meilleur état, une valeur inestimable, car il est daté par une inscription, portant la plus ancienne mention chronologique que nous ayons relevée dans la Cappadoce rupestre.

L'inscription dédicatoire.

L'inscription dédicatoire, qui manifestement s'applique aux peintures actuellement existantes (la paléographie est la même que dans les légendes des images), court au sommet des parois latérales, sur les deux encorbellements, à la base même du berceau. Elle est peinte en lettres noires sur fond blanc.

En apparence, ce sont deux textes différents, car il y avait des croix au début et à la fin de chaque ligne. En fait, les deux parties se font suite et ne forment qu'une phrase [1]. Par une anomalie assez rare, il faut lire d'abord la partie de gauche, puis celle de droite.

A gauche, tout le début du texte — presque la moitié — est détruit par suite de la chute de l'enduit (qui a fait disparaître une grande partie du décor : v. pl. 152, n° 2). Il manque de soixante à soixante-dix caractères. Pour le reste, la lecture ne présente aucune difficulté. (Voir la fin seulement du texte, pl. 152, n° 1, à gauche.) On lit :

Inscr. 133a.

//ΥΠΟΕΠΗCΚΟΠΟΥΛΕΟΝΤΟCΚΕΒΑCΗΛΕΟC
ΚΟCΤΑΝΤΗΝΟΥΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΕΤΟΥΜΗΝΗΜΑΡΤΗΟΗCΤΑCΗΚΟCΗ+

1. A Qarche Bedjaq nous avons vu de même un texte liturgique distribué en deux parties, sur les côtés d'un vaisseau rectangulaire, et présenté comme une double inscription, avec une croix en tête de chacune d'elles (t. I, 2, p. 505-506, inscr. 83-84 : double numéro, car chaque partie forme un tout qui se suffit). On peut rapprocher de la présente dédicace celle de la chapelle de la Théotokos à Gueurémé (t. I, 1, p. 122, inscr. 1) qui occupe à peu près la même place (elle est *sous* l'encorbellement) ; mais, courant aussi sur la paroi du fond, elle se développe sans interruption.

A droite, le commencement du texte est détruit sauf la croix initiale et la première lettre qui, en 1912, apparaissait entière et a été copiée, sans hésitation, comme un Π. Puis une lacune d'environ quinze ou seize caractères[1]. Un mot, dont certaines lettres (que nous mettons entre crochets) ne se laissent plus deviner que par de faibles vestiges, mais dont la lecture est assurée. Le reste est de lecture aisée, sauf à la fin : la couleur noire des dernières lettres est tombée, mais en laissant une tache blanche sur le fond tourné à un gris sale. De ces lettres nous donnons ci-dessous les éléments relevés en 1927, qui se complètent sûrement.

De ce côté, le texte n'allait pas jusqu'à l'extrémité de la paroi (il reste un peu plus d'un mètre). Il était donc plus court que celui d'en face. Tout ce qui en est visible apparaît sur les photographies 3 et 4 de la planche 153.

On lit :

Inscr. 133b.

+ ΠϚ////////////////////////////////[ΟΤΗΡΗ]ĀCΚЄĀΦЄCЄΟCΤΟΝĀΛΜĀΡΤΗΟΝĀΨΤΟΝ
ΚЄΟĀΝĀΓΗΝΟCΚΟЄΨΧЄCΘЄΨΠЄΡĀΨΤΟΨCΔΗĀΤΟΝΚ////Ι ΙΟΙ ΙĀΙ Ι Ι Ι

Sauf les noms propres que nous remplaçons par des points, la restitution des parties détruites est facile et assurée. La dédicace portait :

[+ Εκαλιεργηθη ουτος ο ναος δια συνδρομης ..... κε .....]
υπο επησκοπου Λεοντος κε βασηλεος Κοσταντηνου του Πορφυρογενετου μηνη Μαρτιο ης
τας ηκοση + Π[οθο μεγαλο υπ]ερ [τη(ς) σ]οτηρηας κε αφεσεος τον ανμαρτηον αυτον· κε
ο αναγηνοσκο ευχεσθε υπερ αυτους δηα τον Κ(υριο)[ν η]μον. Αμη[ν +]

Le sens peut prêter à discussion. A notre avis, l'évêque Léon et l'empereur Constantin Porphyrogénète ne doivent pas être considérés comme des donateurs. Car il ne conviendrait pas que l'évêque fût nommé en premier lieu ; et la fin de la dédicace, où il est question des péchés de ces mêmes donateurs, serait peu respectueuse à l'égard du souverain[2].

1. Elle se décompose ainsi : une lettre courbe dont paraît une partie de la boucle supérieure : Є,Ο ou C ; sept ou huit lettres entièrement disparues ; puis quelques traces de caractères où l'on distingue : peut-être la fourche d'un Ψ et, un peu plus loin, certainement, la partie supérieure des lettres ЄΡ ; enfin, après un nouvel intervalle, une barre verticale qui peut avoir appartenu à un Η. Ces observations, notées sur place en 1927, et contrôlées sur la photographie, rendent certaine l'interprétation qui va être proposée.

2. Que Constantin Porphyrogénète, dictant une inscription pour un monument qu'il a fait élever sous ses yeux, y implore la rémission de ses péchés, cela est naturel. Mais si l'empereur a contribué à la décoration de cette petite chapelle, perdue dans un lointain district de Cappadoce, hors des grands centres monastiques qu'étaient Gueurémé et Soghanle, ce ne fut assurément qu'un bienfait accordé à distance, par la faveur et à la demande de quelque in-

Nous pensons que la proposition ὑπό ne doit pas être considérée comme introduisant le régime du verbe passif placé en tête, mais doit être prise dans un sens marquant à la fois le temps et la dépendance : « sous tel évêque et tel empereur ». Alors, l'ordre dans lequel sont nommés les deux personnages est naturel ; et le reste de l'inscription ne surprend plus [1].

Il devient manifeste alors que les donateurs étaient nommés dans la partie détruite de l'inscription. La place ne manque pas : on peut aisément y loger deux noms avec des patronymiques ou des titres [2].

Le reste ne présente aucune difficulté. L'évêque Léon, probablement de Hagios Prokopios (Urgub) est inconnu [3]. L'empereur est Constantin VII Porphyrogénète qui régna de 912 à 959. Si l'on veut tenir compte du fait qu'il est nommé seul, la date possible de l'inscription se trouve resserrée entre des limites beaucoup plus étroites. De 912 à juin 913, Constantin mineur règne avec son oncle Alexandre ; de décembre 919 à décembre 944, lui est associé son beau-père, Romain Lécapène, et à partir de 922 celui-ci prend le premier rang dans la titulature officielle, comme il l'avait toujours eu dans le gouvernement ; de décembre 944 à la fin de janvier 945, les deux fils de Romain Lécapène, Étienne et Constantin, portent encore le titre impérial. Après leur déposition, Constantin associe à l'empire son propre fils Romain, couronné à Pâques de l'an 945 [4]. En sorte qu'il ne se trouve avoir régné seul que pendant la brève période de juin 913 à la fin de 919, et celle presque négligeable, du 27 janvier au 6 avril 945.

Suivant ce critère, on pourrait donc affirmer que la décoration est à placer entre

tercesseur puissant. Il serait peu vraisemblable alors que l'empereur se fût préoccupé de rédiger lui-même l'inscription destinée à rappeler le souvenir de ses largesses. Ce soin aurait appartenu à ceux qui en bénéficiaient, et il nous paraît peu probable qu'ils aient employé le langage que nous trouvons ici. C'est de toute autre façon que nous avons vu le clergé ou les moines de Tchaouch In exprimer leur gratitude à l'égard de Nicéphore Phocas et de sa famille (v. t. I, 2, p. 523-525, inscr. 94-96).

1. Dans le sens temporel, la proposition employée généralement est ἐπί (voir ci-dessous, chap. XXVIII et XXIX, les dédicaces de Sainte-Barbe et Qarabach Kilissé à Soghanle). L'emploi de ὑπό serait-il une particularité dialectale de Cappadoce? Pour marquer la dépendance, ὑπό devrait se construire avec le datif, mais nous avons rencontré, dans nos inscriptions, bien d'autres confusions de cas. Voir d'ailleurs Stephanus, *Thesaurus*, éd. Hase-Dindorf, VIII, col. 285, A, un exemple, emprunté à la langue classique, de ὑπὸ βασιλέως; = sub rege.

2. On pourrait aussi les introduire par la mention τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ (comparer t. I, 2, p. 308-309, inscr. 36, dont la finale est la même qu'ici) ; mais dans ce cas, il n'y aurait guère place que pour deux noms seuls, ce qui paraît moins probable. — Si l'on voulait écarter le sens que nous avons donné à la préposition ὑπό et faire de l'évêque et de l'empereur les donateurs, il faudrait combler la lacune avec le nom du ou des titulaires de l'église : parmi lesquels nous allons voir que devait figurer saint Eustathe. (Dédicaces de ce type à la Théotokos de Gueurémé, t. I, 1, p. 122, inscr. 1, et à Sainte-Barbe de Soghanle, ci-dessous, chap. XXVIII.)

3. Cet évêché disparaît dans les *Tactica* publiés sous Constantin Porphyrogénète, vers 940. Il y a chance que l'inscription soit antérieure.

4. Sur cette date, voir notre article : *La date du couronnement de Romain II* (*Orientalia Christiana periodica*, t. I, 1935, p. 490-495).

913 et 919 ou — avec une probabilité quasi nulle — au début de 945. Mais c'est peut-être demander trop de précision à un texte non officiel [1].

On remarquera l'orthographe : Πορφυρογενετου (= Πορφυργεννήτου) [2], la forme : τον ανμαρτιον [3], et l'anacoluthe : ο αναγηνοσκο (= ἀναγινώσκων) ευχεσθε dont d'autres exemples seront fournis par des graffites de cette même église (ci-dessous, p. 98, 99). Dans le participe, la chute du ν final se produit devant une voyelle, phénomène exceptionnel [4].

Les deux mots restitués au début de la seconde partie ne sauraient être proposés comme certains ; mais ils rappellent des formules déjà rencontrées [5], et l'on en retrouve l'équivalent presque textuel aux différentes époques de l'épigraphie byzantine [6].

Le décor de l'abside.

Plus petite et plus basse qu'à Saint-Théodore ou aux Saints-Apôtres, l'abside a un décor moins complexe et plus semblable à celui des chapelles archaïques de Gueurémé.

A la conque, le Christ ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$) bénissant trône au centre d'un ciel (non étoilé) cerné d'une double ligne striée. Siège à coussin, avec dossier aux bords arqués et bois ornés de gemmes. Le fond du dossier est vert, avec un décor à losanges.

Les quatre symboles dans l'ordre habituel [7]. Ils tiennent des livres. On lit tous les noms :

ΚΕΛΕΓΟΤΑ ΑΔΟΝΤΑ
ΚΕΚΡΑ[γο]ΤΑ ΒΟΟΝΤΑ

1. L'absence des noms d'Alexandre et de Romain Lécapène, qui, en fait, ont exercé le pouvoir, paraît bien exclure les périodes 912-913 et 919-944. L'absence du nom de Romain II, associé nominalement (non pas effectivement) à l'empire, fournit un argument plus fragile. Toutefois, ce nom figure dans l'inscription intérieure de la célèbre staurothèque de Limbourg : Κωνσταντῖνος δὲ καὶ Ῥωμανὸς δεσπόται, où l'ordre des noms montre qu'il s'agit non de Lécapène, mais de Romain II (ainsi Diehl, *Mélanges Schlumberger*, t. I, p. 108, contre *C. I. G.*, IV, 8695) : ce qui donne un fondement au raisonnement développé ci-dessus.

2. La confusion de η et ε est rare en Cappadoce. On verra à Qarabach Kilissé de Soghanle (chap. XXIX) une donatrice qui semble nommée Ερινη.

3. Comparer t. I, 2, p. 476, inscr. 60 : ανμαρτουλον.

4. D'autre part, la lecture est certaine, comme on le peut vérifier sur la photographie, pl. 153, n° 4. Il n'y a ni lacune, ni trace d'abréviation.

5. Voir ci-dessus, t. I, 2, p. 303-306, inscr. 34; p. 509, inscr. 89 (où se trouvait aussi l'anacoluthe : ο αναγινοσκον ευχεστε).

6. Comparer *C. I. G.*, IV, 8684 : το σο δουλο Θεοπηστο το ποθο προσφεροντη... (Reggio, 861); *id.*, 8685 c : του εκ ποθου κε πηστεως μεγιστη[ς] αναστισαντος... (Orchomène, vers 872); *id.*, 8686 b ; τετευχεν εκ βαθρων ποθω (Thèbes en Béotie, 876/877); *Ath. Mitt.*, XXIV, p. 406 : ανεκαινησαν ποθω την πολιν Νικαιαν (Nicée, VIIIe s.).

7. L'ange a une aile abaissée, l'autre levée d'un mouvement disgracieux. Celles de l'aigle sont repliées ; les autres, très courtes, semblent levées.

Le bas de la gloire du Christ atteignait la paroi du fond de l'abside [1]. Il ne semble donc pas qu'il y ait eu place, en dessous, pour la mer de cristal (v. pl. 152, n° 1). Mais, sur le côté, on aperçoit les traces des paires de roues. Plus en dehors : à droite, un tétramorphe aux ailes ocellées, nommé ΠΟΛΥΟΜΑΤΟ, où les éléments sont disposés dans l'ordre normal [2] ; à gauche, un autre symbole très confus, peut-être un séraphin. Plus loin encore, de part et d'autre, deux séraphins de grande taille : désignés par le nom (deux fois répété) : ЄΞΑΠΤЄΡΥΓΟΝ, ЄΞΑΠΤЄΡΥΓΟΝ. Leurs ailes ne sont pas ocellées [3]. Enfin, les deux archanges debout, en vêtements royaux, globe et lance en main : ΜΗΧΑΗΛ, ΓΑΒΡΗΗΛ.

Tout en haut, entre les têtes des archanges, la Main divine. Les médaillons du Soleil (ΗΛΙΟC) et de la Lune (Η CЄΛΗΝΗ) ont dû être abaissés quelque peu. Ils prolongent la ligne des grands séraphins et s'opposent par la tête comme à Qeledjlar Kilissé [4]

Sur la paroi, vestiges d'une série de saints debout. Impossible de déterminer si c'étaient des apôtres ou des docteurs.

L'abside s'ouvrant directement sans l'intermédiaire d'aucun arc, rien ne répond ici au groupe de Constantin et d'Hélène peint sur la douelle de l'arceau à l'église des Saints-Apôtres.

Décor de la nef.

Paroi orientale. A gauche de l'abside, en bas, trois docteurs, parmi lesquels : Ⓐ ЄΠΗΦΑΝΗΟC.

1. Elle a été entamée par une niche creusée ou, du moins, agrandie à une époque postérieure. Il y a deux autres niches, sur les côtés de l'abside, qui paraissent anciennes, car elles portent un encadrement peint.

2. C'est-à-dire avec la tête d'aigle au-dessus de la tête d'homme. Ceci apparaît nettement sur la photographie de 1927 (pl. 153, n° 1). C'est une confusion qui nous a fait compter autrefois (t. I, 1, p. 70, n. 2) le Tétramorphe de Tavchanle Kilissé comme une exception à la règle.

3. Ceci est logique, car les deux mots πολυόμματον, ἑξαπτέρυγον (qui ne figurent ni dans l'Ancien, ni dans le Nouveau Testament) sont empruntés à la liturgie où, en général, les ailes ocellées ne sont attribuées qu'aux chérubins, non aux séraphins. Voir t. I, 2, p. 323, n. 2, le texte de la liturgie de saint Marc qui distingue nettement τὰ πολυόμματα χερουβὶμ καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα σεραφίμ. La liturgie de saint Basile ne présente pas une distinction verbale aussi nette ; mais en réalité l'opposition est la même : σὲ γὰρ αἰνοῦσιν ἄγγελοι..... καὶ τὰ πολυόμματα χερουβεὶμ, σοὶ παρίστανται κύκλῳ τὰ σεραφεὶμ, ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνὶ καὶ ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνί..... (Brightman, *Eastern Liturgies*, p. 323). Seulement la liturgie de saint Jean Chrysostome, qui n'énumère pas, comme la précédente, les neuf chœurs des anges, condense non sans quelque confusion : σοὶ παρεστήκεισαν χιλιάδες ἀρχαγγέλων καὶ μυριάδες ἀγγέλων, τὰ χερουβεὶμ καὶ τὰ σεραφεὶμ ἑξαπτέρυγα πολυόμματα μετάρσια πτερωτά (*id.*, p. 322). Voilà pourquoi quelquefois l'Hexaptéryge a aussi les ailes ocellées (v. pl. 84, n° 1).

4. Voir pl. 53, n° 2. (Comparer l'encadrement des médaillons à celui de la croix au sommet de l'arc, dans la même église, t. I, 1, p. XXVII, fig. II.) Aux Saints-Apôtres, — on ne saurait dire pourquoi, — les deux médaillons, tout pareils, sont juxtaposés (voir pl. 150, n° 1).

A droite, saint Eustathe poursuivant le cerf. Il ne reste plus que le haut de la peinture (seulement une partie du nimbe du saint). Mais le texte, identique à celui de Saint-Eustathe de Gueurémé (t. I, 1, p. 148), permet de supposer que la scène était sur le même modèle. On lit en effet [1] :

Πλαχηδ]Α ΤΗ ΜΕ ΑΗΟΚΗC ΕΓΟ ΑΗ
εσε παρη]ΜΕ ΕΝ ΤΟ ΖΟΩ Τ[ου τ]Ο
χε υπο σ ου διοχο]ΜΕ

Le haut de la paroi, entre l'arc de l'abside et la voûte appartient au cycle évangélique. Entre ces deux parties, un bandeau en relief, décoré d'un motif peint assez confus, prolonge les encorbellements des parois latérales et se continue à l'archivolte de l'arc. Il rappelle les bandeaux sculptés sur la façade de Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In (pl. 20, n° 2) et donne à cette paroi un caractère particulièrement archaïque.

Paroi droite. Décor détruit sauf d'infimes vestiges et quelques noms. Dans la première niche du côté du sanctuaire : Ο ΕΦΤ[αθιος]. Entre cette niche et l'angle sud-est étaient peints la femme et les enfants de saint Eustathe : Ο ΘΕΟΠΗCΤΗ [2], Ο ΘΕΟΠΗCΤΟC, Ο ΑΓΑΠΗ[ος], dont il ne reste guère que le sommet de la tête.

L'insistance à représenter saint Eustathe peut faire croire que l'église lui était dédiée ou du moins qu'il figurait parmi les titulaires [3].

Le reste de la décoration, sur cette paroi et sur la paroi nord, a péri.

Voûte. Au sommet de la voûte, un entrelacs de même tracé que celui de Toqale Kilissé (douelle de l'arc, à l'entrée de l'ancienne église) enserre une série de médaillons où figurent non des croix, mais des bustes de saints ou de prophètes [4]. Ces derniers, du reste, se voyaient à la même place, dans la même église. Ils sont orientés pour être vus du fond de la nef. Il devait y avoir huit médaillons. Il en reste cinq. Aucun nom n'est visible. Les têtes ne sont pas nimbées. Le départ de cette bande d'entrelacs est représenté à la figure 74, à la fin de la présente section.

1. Les parties détruites sont restituées d'après le texte de Gueurémé qui remplit exactement les lacunes. On remarquera deux légères différences orthographiques : δηοχης, ζοω. Ici, l'orthographe est un peu moins barbare.

2. Distraction du peintre qui, sans doute, pensant à Théopistos, a commencé par mettre la sigle masculine. Mais le costume féminin, comme la terminaison du nom, montrent qu'il s'agit bien de la mère.

3. Voir une observation analogue à propos de Saint-Eustathe de Gueurémé (t. I, 1, p. 147).

4. Comparer pl. 153, n° 2 et pl. 42, n° 5. A Toqale Kilissé, le ruban qui forme l'entrelacs est un peu moins large, et le dessin a quelque chose de plus délié ; mais les combinaisons des éléments sont identiques. Analogue aussi est le fond sur lequel l'entrelacs se déploie : on y observera les mêmes alternances de motifs décoratifs.

Les deux revers de la voûte étaient occupés par un cycle narratif qui se développait sur deux registres de part et d'autre et sur les tympans des parois est et ouest.

En grande partie détruit, surtout vers le fond de l'église, il peut être reconstitué de façon à peu près certaine. Tout ce qui subsiste se voit sur nos planches 152 et 153. Il y avait :

Premier registre de droite :	*Annonciation*,
	Visitation,
	Épreuve de l'eau.
Tympan du fond :	[*Voyage à Bethléem.*]
Premier registre de gauche :	*Nativité*,
	Fuite en Égypte.
Deuxième registre de droite :	*Songe de Joseph*,
	Massacre des Innocents.
Deuxième registre de gauche :	[*Baptême*?]
	Crucifixion,
	Déposition de la Croix.
Hors série, tympan est :	*Transfiguration.*

Cycle peu développé, réduit à l'Enfance et à la Passion, probablement avec une scène intermédiaire que nous supposons être le Baptême, comme à la chapelle de la Théotokos, à Gueurémé. (Voir t. I, 1, p. 126 et pl. 35, n° 2.) Toutefois nous reconnaissons qu'on pouvait avoir à cette place une image se rapportant à la Passion [1].

La Transfiguration apparaît hors série et s'étend sur un espace en lunule, forme que les décorateurs, à l'époque archaïque, semblent avoir choisie de préférence pour cette scène [2].

1. A Balleq Kilissé (ci-dessous, chap. xxvi) c'est la *Cène* qui fait la jonction entre l'Enfance et la Passion. Mais les cycles de Soghanle ne semblent pas composés suivant les mêmes principes que ceux de Gueurémé (le Baptême y est moins fréquent). Or, comme il est naturel, c'est de ces derniers que les décorateurs s'inspiraient dans la région de Sinassos. On pourrait penser aussi aux *Rameaux* (comme à la chapelle 8 de Gueurémé, t. I, 1, p. 114); mais l'espace paraît trop restreint. Il faut écarter l'idée d'un second registre sur la paroi du fond permettant de supposer là — comme nous l'avons fait aux Saints-Apôtres — une suite de scènes où figureraient, avec le Baptême, plusieurs épisodes de la Passion. La forme du vaisseau, beaucoup plus écrasé, s'y oppose. C'est plutôt à Saint-Eustathe de Gueurémé que Tavchanle Kilissé ressemble par ses proportions aussi bien que par la composition du cycle ; et là, un seul registre correspond, sur la paroi occidentale, aux deux registres de la voûte (v. pl. 36, n° 2). De même à la chapelle 8 (pl. 35, n° 3).

2. Voir l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 67, n° 1) et le pigeonnier de Tchaouch In (pl. 138, n° 1). A la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 31, n° 1) et à El-Nazar (pl. 40, n° 2), la forme du champ est assez voisine ; et le peintre semble s'être inspiré d'un modèle disposé comme ici en lunule (voir ci-dessous, p. 92, n. 3 de la page précédente).

Certains registres (au moins le second à gauche, peut-être aussi quelque autre à droite) se terminaient comme à Saint-Eustathe de Gueurémé, par des images de saints debout.

A la suite de la Déposition de la croix, on voit deux martyrs en chlamyde. Le premier est [K]ΥΡΗΚΟC, probablement le fils de sainte Ioulitte, représenté adulte [1]. L'autre nom (////////ЄΡΗΟC) est incertain [2].

Détail des scènes.

Annonciation. Ο ΧЄΡЄΤΗCΜΟC. (Pl. 153, n° 3.) L'ange (ΓĀΒΡΗΗ̄Λ) vient de la droite. La Vierge est assise à gauche, comme dans les ivoires syriens du sixième siècle, et nous avons là une conception plus archaïque que dans la plupart des cycles de Cappadoce [3]. Elle est de face, la main gauche ramenée sur la poitrine, la droite tendue vers l'ange. La corbeille à laine est posée sur le siège, à côté d'elle, et celui-ci est un trône monumental encadré par deux colonnes supportant un couronnement à coupole [4].

Visitation. Ο ĀCΠĀCΜΟC. (Pl. 153, n°s 3, 4.) Devant un fond d'architectures représentant la maison d'Élisabeth, la Vierge et sa cousine s'embrassent tendrement. Plus à droite, sous une arcade qui représente la porte, la servante (ΠЄΔΗCΚΗ) est debout. Elle ne semble pas soulever le rideau, qui s'enroule non seulement autour des colonnes, mais aussi à la partie supérieure du cintre [5]. La main droite fermée est ramenée sur la poitrine, la gauche abaissée tient peut-être une cruche comme à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 3).

Épreuve de l'eau. Image à peu près détruite. Il ne reste, à la suite de la servante, qu'un groupe assez large d'architectures figurant le temple : dans le bas, arcade cintrée d'où pend une lampe [6], au-dessus, plusieurs rangées d'arcatures où se retrouve

1. Voir t. I, 1, p. 124, n. 5, et p. 155, n. 2.

2. Parmi les martyrs associés dans les Synaxaires à un saint Κήρυκος ou Κυριακός, nous ne trouvons qu'un saint Βενέριος dont le nom pourrait être restitué ici. Mais le groupe est romain (30 janvier, Delehaye, *Synaxarium Constantinopolitanum*, col. 431), et il est très peu probable qu'il ait été figuré en Cappadoce. La juxtaposition des deux martyrs était donc arbitraire. Dès lors, quantité d'hypothèses sont possibles.

3. Voir Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 67.

4. Le siège est pareil, et l'encadrement à colonnes est semblable à Tchaouch In (pl, 141, n° 1) où la scène est inversée et la Vierge est debout, mais de petite taille.

5. Suivant une convention bien connue, la porte est censée s'ouvrir sous le pignon de la maison rabattu sur le plan de la paroi latérale. (Ces détails se voient mieux à la pl. 153, n° 2.)

6. La même à Saint-Eustathe, dans les scènes de l'Épreuve et de la Présentation (v. t. I, 1, p. 157, 158, 176, fig. 20 p. 37, n° 4 ; 38, n° 2).

un souvenir des façades rupestres de Cappadoce ; tout au sommet, un couronnement en losange de caractère fantaisiste. Un peu plus loin, vestiges d'un personnage masculin, tourné à droite, qui était Zacharie présentant la coupe à la Vierge. Il était tête nue [1], et portait à peu près le même costume qu'à Qeledjlar Kilissé (pl. 56).

Le reste se peut suppléer sans difficulté. A droite du prêtre était Marie, et un peu plus loin Joseph vidait sa coupe. Le registre devait s'arrêter-là [2].

Le voyage à Bethléem a disparu dans l'écroulement de la paroi du fond. Mais il est certain que cette image, prélude quasi obligatoire de la Nativité dans les cycles archaïques, ne manquait pas, et elle ne pouvait occuper que le tympan occidental comme à Saint-Eustathe de Gueurémé (pl. 36, n° 2), Balleq Kilissé (pl. 176, n° 4), Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 189, n° 1).

Nativité. Toute la partie gauche est détruite. La composition devait être espacée, comme à Saint-Eustathe de Gueurémé. Il reste seulement, sur la droite, une partie de l'annonce aux bergers où il apparaît que le peintre n'a nullement tendu à ramasser personnages et accessoires (pl. 152, n° 2). On voit deux bergers : de l'un il ne reste que la tête et le bras levé ; l'autre est le musicien, assis sur un rocher, de trois quarts à droite, mais la tête de face. Il vient de cesser de jouer ; sa flûte est encore levée, près des lèvres. Sa robe, dont la couleur s'est écaillée, paraît blanche ; mais à l'origine, elle était foncée. Plus loin, deux chèvres, l'une blanche, l'autre brune, dressées sur leurs pieds de derrière, broutent un arbuste [3]. Ce sont elles, nous l'avons dit, qui ont valu à l'église son nom actuel.

Ce qu'il importe surtout de noter, c'est que les bergers sont encore une fois dési-

1. Ceci est fréquent (voir pl. 29, n° 4 ; 56, 65, n° 1 ; 75, n° 1 ; 141, n° 1 ; 185, n° 1 ; 188, n° 2), bien qu'il porte une tiare conique à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4), Saint-Théodore (pl. 147, n° 2), Balleq Kilissé (pl. 178, n° 4), Munchil Kilissé (pl. 179, n° 3). Par contre, le costume qui lui est donné ici est plus rare.

2. Dans nos tableaux de la *Voix des Monuments*, p. 247, nous avons supposé encore une scène : les Reproches de Joseph (placés à droite de l'Épreuve, comme à Sainte-Barbe de Soghanle, pl. 188, n° 2). Un examen plus rigoureux nous a convaincu du contraire. Pour loger cette scène il faudrait, comme à Sainte-Barbe, condenser les deux images. Or il est manifeste que, dans l'Épreuve, le peintre a cherché à espacer les éléments, mettant un intervalle notable entre Zacharie et le temple qu'il aurait pu porter en second plan. Il paraît avoir voulu remplir, avec cette seule composition, la fin du registre. Mais peut-être, s'il n'arrivait pas jusqu'au bout, a-t-il terminé par une ou deux figures de saints isolés, comme il le fera au second registre de gauche (même artifice à Saint-Eustathe, après la même scène, pl. 37, n° 4).

3. Les mêmes chèvres ont paru à Tchaouch In (pl. 142, n° 2), mais placées symétriquement, de part et d'autre de l'arbre, ce qui répond au très antique motif des animaux affrontés aux deux côtés de l'arbre de vie. (Voir Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, t. II, p. 993-995 et fig. 698, où les animaux affrontés sont justement des capridés.) Tel devait être le modèle dont s'inspirait le peintre ; mais ici la présence du berger musicien lui a fait transporter à droite la chèvre de gauche.

gnés par des noms empruntés au carré magique *Sator arepo*. Mais par une anomalie qu'il n'est pas facile d'expliquer, au lieu des premiers mots de la formule, comme à Saint-Eustathe (t. I, 1, p. 158), El Nazar (p. 186), Toqale Kilissé (p. 273), ce sont les derniers que nous trouvons ici. A gauche de la tête du berger debout, on lit, sur deux lignes, un nom que nous croyons devoir restituer ainsi : T]ϵ[ν]ϵTPO. Auprès de celle du musicien, le nom est intact et parfaitement lisible : ΠϵPAPOTAC.

On sait que ce dernier nom, sous la forme très voisine, Peratoras, a été quelquefois attribué à un des mages (les autres étant Ator et Sator). Nous y verrions volontiers le résultat d'une confusion qui a fait transporter aux mages les noms des bergers cappadociens [1].

Le nom du premier berger reste inconnu. Si l'on veut que l'ordre des termes magiques ait été respecté, il faut (en corrigeant une déformation accidentelle au second nom) supposer ici le groupe : *Arepo*, *Teneto*, *Perarotas*. Mais peut-être l'exemple des noms de mages qui viennent d'être cités, celui de Qaranleq Kilissé qui conserve le seul nom de Sator (t. I, 2, p. 411), inclinera-t-il plutôt à rétablir le groupe : *Sator*, *Teneto*, *Perarotas*.

Fuite en Égypte. (Pl. 152, n° 2.) La scène, conforme au type archaïque, ressemble particulièrement à celle de Saint-Eustathe de Gueurémé. Joseph (HOCHΦ) a le même geste de la main gauche levée, et semble tenir dans la main droite le même

1. Ces questions ont été développées dans notre article : *La formule magique SATOR AREPO ou ROTAS OPERA. Vieilles théories et faits nouveaux* (*Recherches de science religieuse*, XXV, 1935, p. 188-225). Voir notamment la Section III : *La formule Sator dans le monde byzantin. Les bergers de la Nativité dans les peintures de Cappadoce* (p. 202-205). Voir aussi notre note : *Encore la formule SATOR AREPO* (*Les Études classiques*, t. IV, Namur, 1935, p. 438-440). Nous avons signalé, au tome I, 1, p. 78 du présent ouvrage, l'usage singulier fait en Cappadoce des éléments du carré magique, mais sans pouvoir alors en fournir aucune explication. Voici comment il nous semble maintenant que la dérivation peut se concevoir.

Les amulettes égyptiennes montrent pendant une longue période (v^e^-xie siècles) les éléments du carré *Sator* associés à des séries de noms propres à pouvoir magique : noms des Enfants de la Fournaise, des Sept Dormants, des Quarante Martyrs, etc. De là, l'idée de les considérer eux-mêmes comme des noms propres. Et de fait, chez les Coptes et plus tard chez les Éthiopiens ils ont fini par désigner « les Cinq clous de la croix du Christ ». Un processus analogue a pu les faire appliquer, en d'autres pays, aux Bergers qui, d'une part se trouvaient anonymes, et d'autre part, par leur qualité de personnages bibliques et de témoins de la Nativité, devaient paraître propres à entrer dans les incantations et formules magiques. (En Asie Mineure, les noms des Dormants entrent encore dans ces formules.) Des amulettes, où on leur aurait fait désigner les Bergers de Bethléem, ces noms auraient passé dans les peintures. Ce n'est qu'une hypothèse ; mais si elle est juste, elle nous révèle encore une des affinités plusieurs fois signalées entre l'Égypte et la peinture archaïque de Cappadoce. (V. t. I, 2, p. 323, n. 2, à propos de la nouvelle église de Toqale Kilissé. Rapprocher aussi le décor des absides archaïques en Cappadoce et chez les Coptes. Sur le rôle des quatre symboles en Égypte et en Cappadoce voir Bréhier, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, *Arta şi Archeologia*, Bucarest, 1930, fasc. 4, et penser au fréquent usage de leurs noms dans la magie égyptienne. Enfin l'église même de Tavchanle Kilissé va nous fournir, à la scène suivante, matière à un curieux rapprochement.)

bâton. Jacques (HAKOBOC) porte le même ballot, schématiquement indiqué, au bout de la même baguette trop mince [1]. Sur l'ânesse (dont le sexe est nettement accusé) la Vierge (MP ΘV) et l'Enfant (HC XC) se présentent de face. Celui-ci, se tournant quelque peu, tend vivement vers la droite, la main droite, levée pour parler, et tient le rouleau dans la gauche [2]. Plus loin, devant un édicule, la figure de l'Égypte (H ЄГ¥ПТОС), tenant dans la main gauche, ramenée du côté opposé, un court flambeau de cire blanche. Sa main droite ne fait aucun geste et semble arrêtée sur la poitrine [3].

Très remarquable est le visage de la Vierge. D'un hiératisme accentué, avec des yeux grands ouverts, à la prunelle dilatée, sous une coiffure à larges bandeaux qui l'encadre à la mode égyptienne, cette figure rappelle étrangement les anciennes peintures coptes [4]. Même caractère, un peu moins accusé, dans le visage de l'Égypte.

Songe de Joseph. (Pl. 153, n° 3.) Normalement, la scène aurait dû venir avant la Fuite en Égypte. Pour comprendre l'image un peu confuse, c'est encore à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4) qu'il faut chercher des points de comparaison. La position respective des deux personnages est la même. L'ange (ΑΝΓЄΛΟC) a le même geste ; mais ici la main se lève un peu plus [5]. Joseph se présente de la même façon : étendu, les genoux légèrement ployés, sur un lit posé obliquement, les pieds à gauche. La main gauche sous la tête, il lève la droite vers l'ange.

Les accessoires sont mieux dessinés qu'à Saint-Eustathe. Le lit, dont les bois sont

1. Ici encore, la robe paraît blanche parce que la peinture est écaillée.

2. Ici, quelques différences avec Saint-Eustathe : la Vierge a les deux mains occupées à tenir l'Enfant (au lieu de tendre une main en avant, parallèlement à celle de Jésus). Observer en outre qu'à Tavchanle Kilissé, le geste de Jésus *parlant* (deux doigts tendus, les autres réunis) est celui qui convient et que devait porter le modèle : la paume ouverte est une simplification maladroite du peintre de Saint-Eustathe ; et il fait gesticuler ses deux personnages de la main gauche !

3. A part ce dernier détail (car la main droite est levée dans un geste d'admiration), pareille est la pose de « l'Égypte » à Saint-Eustathe. Car, contrairement à ce que nous avons écrit, t. I, 1, p. 160, n. 2, ce n'est pas dans sa main droite qu'il faut chercher un court flambeau, mais bien dans la main gauche fermée : dans la photographie (non dans la phototypie), la loupe permet de le distinguer, court et mince, sur le fond sombre de la robe. Et c'est exactement la même pose (avec la droite levée) qu'on doit reconnaître à Tchaouch In, où la main gauche de « l'Égypte » tenait encore un flambeau (corriger ce qui est dit, t. I, 2, p. 534). Entre cette scène de Tchaouch In et celle de Tavchanle Kilissé il y a d'autres affinités très étroites qui ne peuvent être l'effet du hasard : poses de la Vierge et de l'Enfant, geste de Jésus, baguette et ballot de Jacques, édicule de l'Égypte, sexe de l'ânesse, allure et harnachement de la bête, mouvement de sa queue, enfin caractère des deux visages féminins... Seul Joseph, rejeté en second plan pour ménager l'espace, est différent.

4. Nous avons essayé de faire rendre ce caractère dans le dessin de la figure 76 (p. 117). Il ne se reconnaît guère sur la phototypie, trop noire, de la planche 152 ; mais sur des épreuves photographiques plus claires, il est manifeste. Si l'on regarde la peinture de Tchaouch In, on l'y retrouvera, mais atténué.

5. Et il marche encore, au lieu d'être arrêté.

bâton. Jacques (HAKOBOC) porte le même ballot, schématiquement indiqué, au bout de la même baguette trop mince [1]. Sur l'ânesse (dont le sexe est nettement accusé) la Vierge (MP ΘV) et l'Enfant (HC XC) se présentent de face. Celui-ci, se tournant quelque peu, tend vivement vers la droite, la main droite, levée pour parler, et tient le rouleau dans la gauche [2]. Plus loin, devant un édicule, la figure de l'Égypte (H ЄГ¥ПТОС), tenant dans la main gauche, ramenée du côté opposé, un court flambeau de cire blanche. Sa main droite ne fait aucun geste et semble arrêtée sur la poitrine [3].

Très remarquable est le visage de la Vierge. D'un hiératisme accentué, avec des yeux grands ouverts, à la prunelle dilatée, sous une coiffure à larges bandeaux qui l'encadre à la mode égyptienne, cette figure rappelle étrangement les anciennes peintures coptes [4]. Même caractère, un peu moins accusé, dans le visage de l'Égypte.

Songe de Joseph. (Pl. 153, n° 3.) Normalement, la scène aurait dû venir avant la Fuite en Égypte. Pour comprendre l'image un peu confuse, c'est encore à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4) qu'il faut chercher des points de comparaison. La position respective des deux personnages est la même. L'ange (ΑΝΓЄΛΟС) a le même geste ; mais ici la main se lève un peu plus [5]. Joseph se présente de la même façon : étendu, les genoux légèrement ployés, sur un lit posé obliquement, les pieds à gauche. La main gauche sous la tête, il lève la droite vers l'ange.

Les accessoires sont mieux dessinés qu'à Saint-Eustathe. Le lit, dont les bois sont

1. Ici encore, la robe paraît blanche parce que la peinture est écaillée.

2. Ici, quelques différences avec Saint-Eustathe : la Vierge a les deux mains occupées à tenir l'Enfant (au lieu de tendre une main en avant, parallèlement à celle de Jésus). Observer en outre qu'à Tavchanle Kilissé, le geste de Jésus *parlant* (deux doigts tendus, les autres réunis) est celui qui convient et que devait porter le modèle : la paume ouverte est une simplification maladroite du peintre de Saint-Eustathe ; et il fait gesticuler ses deux personnages de la main gauche !

3. A part ce dernier détail (car la main droite est levée dans un geste d'admiration), pareille est la pose de « l'Égypte » à Saint-Eustathe. Car, contrairement à ce que nous avons écrit, t. I, 1, p. 160, n. 2, ce n'est pas dans sa main droite qu'il faut chercher un court flambeau, mais bien dans la main gauche fermée : dans la photographie (non dans la phototypie), la loupe permet de le distinguer, court et mince, sur le fond sombre de la robe. Et c'est exactement la même pose (avec la droite levée) qu'on doit reconnaître à Tchaouch In, où la main gauche de « l'Égypte » tenait encore un flambeau (corriger ce qui est dit, t. I, 2, p. 534). Entre cette scène de Tchaouch In et celle de Tavchanle Kilissé il y a d'autres affinités très étroites qui ne peuvent être l'effet du hasard : poses de la Vierge et de l'Enfant, geste de Jésus, baguette et ballot de Jacques, édicule de l'Égypte, sexe de l'ânesse, allure et harnachement de la bête, mouvement de sa queue, enfin caractère des deux visages féminins... Seul Joseph, rejeté en second plan pour ménager l'espace, est différent.

4. Nous avons essayé de faire rendre ce caractère dans le dessin de la figure 76 (p. 117). Il ne se reconnaît guère sur la phototypie, trop noire, de la planche 152 ; mais sur des épreuves photographiques plus claires, il est manifeste. Si l'on regarde la peinture de Tchaouch In, on l'y retrouvera, mais atténué.

5. Et il marche encore, au lieu d'être arrêté.

Le reste de la scène n'offre rien de nouveau. A droite d'Hérode, deux hommes en longue robe, les mains sur la poitrine, comme s'ils écrivaient sur des tablettes, sont les notaires : ϒ ΝΟΤΑΡϒ ΤΟ ΗΡΟΔΟ. Puis un soldat (Ο ΒΡΕΦΟΧΤΟΝΟC) courant vers la droite, fend de son glaive un enfant énorme qu'il tient par un pied, la tête en bas. En dessous, on voit des têtes coupées. Plus loin, dans une partie de la peinture presque détruite, une femme assise s'arrache les cheveux à deux mains, et dans le haut du champ on lit avec peine :

P]ΑΧΗΗΑ [κλε]ΟCΑ ΤΑ ΝΗΠΗΑ
κ]Ε ΟΚ ΗΘΕΛ[εν
π]ΑΡΑ[κ]Α(η)Θ[ηναι]
ο[τ]Η ΟΚ [ει] (*sic*)
CΗ [1]

Toute la partie droite de la scène comporte les mêmes éléments qu'à Saint-Eustathe ; mais ils sont plus espacés. Le peintre semble avoir cherché à étendre son tableau. C'est probablement la raison qui lui a fait mettre deux notaires alors que, d'habitude, le personnage est unique. Aussi croyons-nous qu'à ce registre il n'y avait pas d'autre scène, mais seulement, pour le terminer, deux saints debout, comme au registre suivant [2].

Transfiguration. (Pl. 152, n° 1.) Scène conforme au type archaïque, tel qu'il a été décrit au chapitre III (t. I, p. 82). On y retrouve tous les éléments essentiels de la composition : groupe du Christ et des deux prophètes posé sur le sol, sans l'intermédiaire d'une triple colline, et séparé des autres personnages par deux arbres. Ici Moïse (ΜΟΗCΗC) est à gauche.

Pour distinguer le reste de l'image, en très mauvais état, il faut se reporter à la Transfiguration de la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 31, n° 1). La distribution et les attitudes des apôtres — variables, avons-nous dit, à l'époque archaïque — y sont les mêmes qu'ici ; mais le champ étant de forme différente, et limité en bas par une ligne horizontale, les personnages y sont plus ramassés, et quelques gestes ont dû être modifiés [3].

n'en ayant pas compris le rôle, l'appelle : ο νοταρις. En conséquence, il omet le notaire de l'autre côté d'Hérode. (Voir pl. 64, n° 2, et corriger ce qui est dit à ce sujet, t. I, 1, p. 273.)

1. C'est, à un mot près le texte de Mt., 2, 18 : Ῥαχὴλ κλαίουσα τὰ τέκνα αὐτῆς καὶ οὐκ ἤθελεν παρακληθῆναι, ὅτι οὐκ εἰσίν.

2. Il n'y avait certainement pas place pour la Présentation. Condensée comme elle l'est à Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1), la Poursuite d'Élisabeth pourrait être logée dans l'espace disponible. Mais cela ferait un contraste peu explicable avec la composition lâche des derniers éléments du Massacre. De plus, la Poursuite d'Élisabeth appelle le Meurtre de Zacharie, qu'il est impossible de supposer là.

3. La composition y est trop dense, et par là

Pierre (ΠЄ....) est debout à gauche, à un niveau inférieur à celui de Moïse, la main gauche levée vers la gloire du Christ, la droite ouverte et tendue dans un geste d'étonnement[1]. De l'apôtre suivant, plus à gauche et plus bas (probablement Jean), il ne reste guère que la tête, mais on devine qu'il devait être assis ou accroupi.

Le dernier apôtre (Jacques) est à droite, les genoux inégalement ployés et tournant le dos à Jésus : c'est exactement la pose qu'il a dans la chapelle 6.

Crucifixion. (Pl. 152, n° 2.) Toute la partie gauche a disparu, mais la scène était conforme au type archaïque. Du personnage de Jésus il ne reste que des fragments : les bras étaient raides. Jean a la main droite sur le livre. Les larrons avaient les bras ramenés derrière le dos. Les chairs étaient de couleur foncée. Le pagne, rouge à Jésus, blanc au larron. Tout cela se retrouve pareil à El Nazar (pl. 40, n° 3).

Des légendes, il ne reste que les mots :

[o] Λ[ησ]ΤΗC Η CЄΛΗΝΗ

Déposition de la croix. Η ΑΠΟ[χα]ΘΗΛΟCΗ[ς]. (Pl. 152, n° 2.) La scène se présente sous une forme plus simple qu'à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 66, n° 2) et à Qeledjlar Kilissé (pl. 51, n° 2). Les personnages sont réduits à trois. Il n'y a ni Jean ni Marie.

Quoique très abîmée, la composition peut être rétablie avec certitude. Nicodème, debout à droite, se baissait pour arracher les clous des pieds : on voit encore le bord de sa silhouette. Joseph d'Arimathie (ΗΟCΗΦ), à gauche, soutenait par les épaules le corps du Sauveur qui, les deux mains déclouées, mais le bras droit encore raide, le buste ferme et le visage de face, commençait à s'abattre de ce côté. Tout le bas du corps a disparu. Il devait dessiner une ligne brisée aux genoux — mais beaucoup moins accentuée que dans l'abside de Toqale Kilissé (pl. 85, n° 3) ou à Tchaouch In (pl. 141, n° 4).

Dans le haut, disques du soleil (Ο ΗΛΗΟC) et de la lune (Η CЄΛΗΝΗ). La scène représente assurément une conception très archaïque, plus proche du récit évangélique (où seuls paraissent Joseph et Nicodème [2]) que celles de Gueurémé et Tchaouch

trahit le texte qu'elle traduit ; car Pierre, sur le même plan que les deux prophètes, semble leur être adjoint (l'arbre, presque masqué, ne le séparant guère du prophète voisin). Ceci prouve, croyons-nous, que le peintre de Gueurémé 6 s'inspirait d'un modèle établi pour un champ en lunule, où les divers éléments s'étageaient naturellement : condition nécessaire pour que Pierre puisse être peint debout. et reste néanmoins en dessous du groupe central. Ce modèle semble être celui-là même que nous retrouvons à Tavchanle Kilissé.

1. A Gueurémé le geste de la main ouverte est fait devant la poitrine, car l'étroitesse de l'espace ne permettait pas de le développer sur le côté ; mais il a exactement le même sens.

2. Voir les textes cités t. I, 1, p. 90.

In. L'adjonction de la Vierge et de l'apôtre sont le résultat de spéculations postérieures [1].

Paléographie et orthographe.

Le petit nombre des inscriptions et des légendes, ne permettra, en cette matière, que de brèves observations. Mais elles ne manqueront pas d'intérêt.

Signalons d'abord la ressemblance entre la paléographie de cette chapelle et celle de Saint-Eustathe à Gueurémé [2]. De part et d'autre, mêmes *apices* latéraux aux jambages des Η, mêmes barres horizontales au sommet des Α, Λ, Δ; au milieu des Ψ. L'aspect général des caractères est le même. Ce que nous avons donné comme « l'alphabet du peintre » à Saint-Eustathe pourrait, à peu de différences près, être reproduit ici. Mais à Tavchanle Kilissé, les lettres paraissent tracées d'une main un peu moins inexpérimentée.

Mêmes ressemblances dans l'orthographe. Ici encore, suppression systématique de la lettre ι. Elle est partout remplacée par η (une trentaine d'exemples, y compris la sigle $\overline{\text{HC}}$). De même, substitution à : αι, ει, οι des lettres : ε, η, υ (une dizaine d'exemples, la dernière substitution représentée seulement par : υ νοταρυ).

Suppression ordinaire de ω, généralement remplacé par ο (13 exemples). Toutefois la lettre est conservée, de façon exceptionnelle, dans le mot ζοω, en une légende pareille, quant aux termes, à celle de Saint-Eustathe (où on lisait ζοο).

Dans l'emploi de υ, on remarque un certain flottement (et le même phénomène avait été noté à Saint-Eustathe). On sait qu'à l'époque archaïque, les sons de υ et οι sont identiques et distincts des sons ι, η, ει. Ici la lettre υ est assez souvent correctement employée (une demi-douzaine d'exemples, en admettant que Κυρηκος représente Κυριακός). Elle remplace deux fois, comme on vient de le voir, le groupe οι, et cela est normal. Mais dans deux ou trois cas, la confusion semble faite entre υ et η : Μοησης (= Μωϋσῆς), Κυρηκος (si le nom représente Κήρυκος), enfin l'énigmatique ψεδομυστηρυ[ακος] (si notre restitution et notre interprétation sont exactes).

Noter, dans ce dernier nom, la graphie (certaine, celle-là) : ψεδο pour ψευδο, que l'on rapprochera de : Εθυχηος (= Εὐτύχιος) à Saint-Eustathe.

Si la graphie : πορφυρογενετου (ε pour η) n'avait pas son équivalent dans cette

1. Voir Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 467-469 où la peinture de Tavchanle Kilissé est rapprochée des miniatures carolingiennes et ottoniennes. Il va sans dire que ces considérations fournissent seulement des indices lorsqu'il s'agit de dater non des types, mais des peintures. Un modèle archaïque a pu être reproduit assez longtemps après qu'il a été conçu. (Voir ce que nous disons ci-dessous, p. 115, n. 1, de la même scène à la Panagia.)

2. Voir ce que nous avons dit de la paléographie, de la langue et de l'orthographe à Saint-Eustathe, t. I, 1, p. 164-165.

église, on y a trouvé (mais avec d'autres confusions en plus) : ανγελος, βρεφοχτονος, Ραχηηλ.

Conclusion.

De tout ce que nous avons dit, ressort à l'évidence l'étroite parenté de la décoration de Tavchanle Kilissé avec l'ensemble de celles que nous avons rangées sous le nom de décorations archaïques. Et la chose est naturelle, vu la date de l'église.

Deux monuments surtout nous ont fourni des points de comparaison : Tchaouch In et, beaucoup plus, Saint-Eustathe de Gueurémé.

A Tchaouch In, certains détails, dans quelques scènes, imposent l'hypothèse d'une origine commune : on les trouve à la Fuite en Égypte et dans une moindre mesure, à l'Annonciation, à la Nativité, au Massacre des Innocents, à la Transfiguration [1]. Puisque la décoration de Tchaouch In, datant du règne de Nicéphore Phocas, est postérieure, c'est elle qui imite Tavchanle, — ou les modèles utilisés à Tavchanle. D'ailleurs, on sait que les peintures de Tchaouch In accusent d'autres influences, soit dans la disposition générale du décor inspirée de Toqale Kilissé [2], soit dans l'iconographie des divers épisodes (par exemple : la double image de Jésus en croix et la présence de saint Pierre au Calvaire [3]). Leur auteur est un éclectique ; et nous retiendrons que, parmi les modèles dont il se servit, plusieurs sont empruntés à Tavchanle Kilissé.

Bien plus étroites sont les ressemblances avec Saint-Eustathe. D'abord, dans la distribution du cycle : identique jusqu'à la Nativité inclusivement, différente ensuite, du fait qu'un décorateur a résolu de s'en tenir à l'Enfance, et que l'autre a voulu introduire d'autres scènes. Puis, dans l'iconographie de la plupart des images communes aux deux églises [4] ; dans la présence répétée des figures caractéristiques de saint Eustathe et de sa famille ; dans la manière assez anormale de joindre des saints isolés aux scènes des registres [5]. Enfin, les graphies des noms et des légendes achèvent de rendre évidente une parenté déjà certaine.

Quelle est, des deux églises, celle qui a imité l'autre? La question se pose, car le décor de Saint-Eustathe n'est pas daté. Mais, assurément, ce n'est pas lui qui a servi de modèle. Cela ressort de la maladresse insigne du dessin dans les peintures, de la

1. Pl. 142, n° 1 : même bordure de médaillon que dans l'abside de Tavchanle (Soleil et Lune).
2. Voir t. I, 2, p. 546-547.
3. Voir t. I, 2, p. 539-540 et *addendum* à p. 611.
4. Pour la Crucifixion, absente de Saint-Eustathe, nous avons pris nos points de comparaison à El Nazar, décoration apparentée à celle-ci, mais exempte d'influences étrangères (voir t. I, 1, p. 196).
5. Ceci aussi avait paru à Tchaouch In. Voir t. I, p. 526-527.

calligraphie et de l'orthographe dans les écritures. Tout y révèle le copiste ignorant qui, incapable de reproduire son modèle, ne peut que le caricaturer.

D'autre part, les divergences iconographiques conduisent à la même conclusion. On s'explique par exemple que, dans un souci de simplification, le copiste supprime, au Massacre des Innocents, un des deux notaires et le mauvais conseiller. L'adjonction de ce personnage se comprendrait moins dans une réplique. Les changements dans les architectures (où dominent, à Saint-Eustathe, les couronnements pointus), dans le costume des prêtres (qui portent une coiffure conique), peuvent être dus au goût particulier et aux habitudes de ceux qui exécutèrent la copie. Ce sont justement les indices qui nous font supposer là une main étrangère et, pour préciser : arménienne [1].

Ajoutons que, s'il est impossible de parler de « style » à propos de Saint-Eustathe, du moins la tonalité de la peinture paraît avoir été assez semblable à celle de Tavchanle Kilissé.

Il est vrai qu'il est difficile aujourd'hui de juger de cette dernière. Sur les photographies des planches 151, 152, il semble que les vêtements blancs ou clairs abondent ; mais cela résulte de l'écaillement de la couleur. Nous l'avons signalé pour quelques personnages où la robe blanche produisait un effet singulier. Mais le même phénomène s'est rencontré en bien d'autres endroits (robe d'Élisabeth et de la servante à la Visitation, soldat du Massacre, saint Jean à la Transfiguration, housse de l'âne à la Fuite, chlamyde de saint Kyrikos, etc.).

Si, dans tous ces manques, on rétablit la couleur primitive, probablement rouge, on a une gamme qui peut très bien avoir servi de modèle au peintre de Saint-Eustathe [2].

Ajoutons enfin que l'imitation de l'une de ces décorations par l'autre se comprend encore mieux si, comme nous l'avons supposé, les deux églises étaient dédiées au même saint. A juger par l'inscription dédicatoire, on peut croire que Tavchanle Kilissé fut l'œuvre de personnages influents. Elle a dû jouir dans la région d'une certaine renommée. Il est tout naturel que le donateur (plus modeste, car il n'a pas livré son nom à la postérité) qui, un peu plus tard [3], a voulu honorer, à Gueurémé, le même saint Eustathe se soit inspiré de l'église, assez proche, qui lui était dédiée auprès de Sinassos.

1. Voir t. I, 1, p. 163.

2. La teinte foncée de ses ciels, tournée presque au noir, est due, sans doute, à la qualité de la peinture qu'il employait. Même phénomène à Balleq Kilissé de Soghanle qui, nous le verrons (chap. XXVI), est apparentée de très près à Saint-Eustathe.

3. *Un peu*, car le caractère archaïque de Saint-Eustathe et la raison développée t. I, 1, p. 148, ne permettent pas de faire descendre la date de cette église bien au delà du milieu du xe siècle.

*
* *

Ces considérations accroissent l'intérêt suscité par Tavchanle Kilissé. On voudrait pouvoir préciser les caractères de cette peinture qui, de toutes celles que nous avons décrites jusqu'à présent, est peut-être la plus ancienne à représenter des scènes animées [1]. Malheureusement le mauvais état de la décoration ne permet guère d'en juger.

Une seule chose est manifeste, c'est que l'on y retrouve la manière caractéristique des principales décorations archaïques, telle qu'elle a été définie à propos de la chapelle 6 de Gueurémé, ou de l'église primitive de Toqale Kilissé [2].

Certains personnages même, par leur pose hiératique et par l'expression de leur visage rappellent l'ancienne peinture copte. Nous l'avons signalé à propos de la Vierge de la Fuite, assise sur l'âne et tenant l'Enfant devant elle : les deux têtes sont exactement dans le même axe, et celle de la Vierge est d'une immobilité saisissante. Le même caractère se reconnaît dans le visage de « l'Égypte », à la même scène, et dans celui de la Vierge, à l'Annonciation.

Aux visages masculins ne manquent pas des traits analogues. On les trouve, par exemple, à la face large et assurée du berger *Tenetro* qui, les yeux grands ouverts, le regard fixe, est en plein tournée vers le spectateur, sans aucun souci du geste dirigé de côté. Hiératisme et intensité d'expression.

Il y a là un indice qui sera d'un grand prix quand nous chercherons à quelles origines rattacher les plus anciennes peintures de Cappadoce. L'influence égyptienne, déjà soupçonnée à plusieurs reprises, devra entrer en ligne de compte.

Terminons par une dernière remarque. Si l'on oppose la Vierge de la Fuite à celle de Qeledjlar Kilissé, la différence saute aux yeux [3]. Là en effet, le mouvement des deux visages légèrement de trois quarts, inégalement inclinés et tournés l'un vers l'autre, introduit un élément de vie tout à fait nouveau. La frontalité est rompue. Le hiératisme a fait place à une certaine souplesse. Ce n'est, si l'on veut, qu'une tentative, encore hésitante, car en bien des peintures, et même dans celle de la Fuite, Qeledjlar Kilissé conserve les caractères des décorations archaïques. Mais on devine que d'autres influences commencent à se faire jour. Elles ne peuvent venir que de Byzance où la recherche de l'élégance, de la souplesse, de la vie s'imposait aux

1. Au chapitre xxv, l'église cruciforme de Mavroudjan sera donnée comme plus ancienne.

2. Voir t. I, 1, p. 105-106, 289.

3. Mettre côte à côte pl. 55 et p. 117, fig. 76.

artistes, à l'encontre de ce que l'on peut constater chez les Syriens ou chez les Coptes et, semble-t-il, dans la peinture primitive de Cappadoce.

De cette peinture primitive, libre encore de toute influence byzantine, Tavchanle Kilissé nous donnerait, sans doute, un parfait exemple, si la décoration y avait moins subi les injures du temps.

Les graffites.

Comme à Saint-Eustathe de Gueurémé, les graffites sont très multipliés à Tavchanle Kilissé. Ils paraissent attester une affluence particulière. Et c'est encore une raison de penser que les deux sanctuaires étaient dédiés à ce même saint Eustathe dont les nombreuses images prouvent l'exceptionnelle popularité dans toute la région, au moyen âge.

Ces graffites, n'ayant qu'un lien accidentel avec la décoration, nous les mettons à part. Mais beaucoup semblent remonter à une assez haute antiquité [1].

La chute de l'enduit en a fait disparaître un grand nombre. Ceux qui restent ne se voient qu'à la partie supérieure des parois. On doit supposer que le bas, plus accessible, en était garni.

Nous avons copié (en 1927), à titre de spécimens, quelques-uns des mieux conservés. Voici d'abord deux invocations du type le plus simple :

Dans l'abside :

Inscr. 134. + Κ(υρι)ε βοηθη τον δουλ[ον]
σ(ο)υ Μιχ(αηλ) αμαρτολον.

A gauche de l'abside, entre les deux saints docteurs :

Inscr. 135. Κ(υρι)ε βοιθι τον
δουλον σ[ου]
Λουκα[ν]

Sur la paroi de gauche, en lettres régulières, on lit l'invocation suivante, dont la finale reproduit exactement, avec son anacoluthe singulière, le dernier membre de l'inscription dédicatoire.

1. Les noms de visiteurs et autres graffites modernes, si déplaisants dans les principales églises de Gueurémé, sont presque absents ici : indice que Tavchanle Kilissé est restée fort peu connue, même des Grecs de Sinassos. De fait, c'est par hasard que nous en avons appris l'existence à la fin de notre tournée de 1912. Voir toutefois ci-dessous, p. 105, n. 1, la mention de cette église dans une publication récente — une mention pleine de confusions, qui n'infirme pas ce que nous disons ici.

Inscr. 136.

+ Θ(εο)ς δια πρεσβιων της θ(εοτο)κου (και) παντ(ων) των
δος αφεσιν αμαρτιων τ(ω) δου(λω) [σ]ου Στεφανον
αμαρτολο· ο αναγινοσκον ευχεσθε αυτον
δια τον Κ(υριο)ν· αμιν.

A la fin de la première ligne, il semble que Stéphane ait oublié, par distraction, le mot : αγιων [1]. On remarquera l'orthographe presque irréprochable de la première moitié du graffite, contrastant avec les négligences de la suite (à partir de Στεφανον, forme accusative accouplée à un datif).

Sur la même paroi, plus bas, un graffite mutilé mérite d'être retenu car nous y voyons un diacre recommander à Dieu son père et sa femme, et nous y retrouvons encore une expression qui paraît inspirée de la dédicace.

Inscr. 137.

[+ Κ(υρι)ε βοηθ]η τον δου-
[λον] σου ποθ(ω) διακοναν
[κε του] πατρος κε τις
[γυνε]κος αυτου
.....

Le texte se continuait sur plusieurs lignes. A la fin, il semble qu'il y avait une date introduite, suivant l'usage, par les mots : εις] τα[ς, mais elle est illisible.

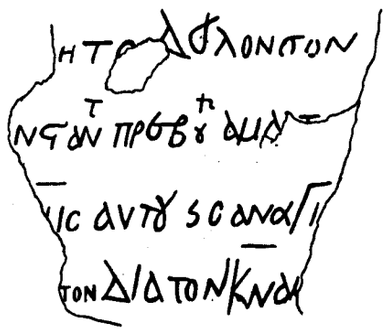
Si les lacunes, à gauche, n'ont qu'une faible étendue (comme on le déduit naturellement de la ligne 1), il faut admettre que ni le diacre, ni son père, ni sa femme n'étaient nommés [2]. Mais peut-être l'invocation était-elle adressée à la Vierge ou à un saint [3], — ce qui entraînerait, au début de la première ligne une lacune assez longue, et permettrait de restituer, aux lignes suivantes, des noms propres et de préciser le sens en supposant : τον δου[λον σου ..... τον] σου ποθ(ω) διακοναν.

A droite de l'abside, dans le haut de la peinture qui représentait saint Eustathe et

1. A moins que le mot copié των ne doive être lu : [α]γ[ι]ων.
2. Comparer t. I, 2, p. 568, inscr. 99.
3. Comparer t. I, 1, p. 168-169, inscr. 8, 11 ; p. 175, inscr. 22 ; t. I, 2, p. 476, inscr. 60 ; p. 568, inscr. 99, 100. Toutefois les invocations aux saints restent beaucoup moins fréquentes que celles au « Seigneur » et, par conséquent, elles ne doivent pas être supposées sans une raison péremptoire ou un indice positif.

le cerf, un graffite de quatre lignes, tracé avec soin, n'est conservé que dans sa partie droite. En voici un fac-similé, fait d'après la copie et la photographie :

Inscr. 138.



On complétera :

[+ Κ(υρι)ε βοηθ]η το[ν] δουλον σον
[Κω]νσταντ(ινου) πρεσϐ(υ)τ(ερ)ου αμαρτ[ολου]
[και του] π(ατρο)ς αυτου (και) ο αναγι[νοσκον]
[ευχεσθε αυ]τον δια τον Κ(υριο)ν αμ[ην].

L. 1, τον δουλον = τῶν δούλων. La fin est encore copiée sur l'inscription dédicatoire.

Sur les fragments d'enduits conservés un peu plus bas, dans le même panneau, on reconnaît le début de cinq invocations, probablement plus brèves, commençant par : + $\overline{\text{κε}}$. La multiplication des graffites en cet endroit, autour de l'image de saint Eustathe, prouve que la dévotion des fidèles allait à lui de façon toute particulière. Encore un indice pour voir en lui le titulaire de l'église.

Fig. 74. — Départ de l'entrelacs à la voûte de Tavchanle Kilissé.

III. — Élévra.

Élévra est le nom d'un groupe important d'anciennes habitations et de chapelles rupestres situées à deux kilomètres environ au sud-ouest[1] des dernières maisons de Sinassos, sur les bords du ravin qui, se creusant de plus en plus, finit par aboutir aux Saints-Apôtres. C'est le même ravin qui est traversé, un peu plus bas, par le chemin de Sinassos à Babayan, auprès duquel se trouve Tavchanle Kilissé.

Le nom d'Élévra est donné aussi à tout ce quartier, et au ruisseau lui-même, mais seulement dans cette partie de son cours.

Il y avait là une église, encore en service avant la guerre, connue sous le nom de Timios Stavros, que nous allons décrire. Parmi les églises et chapelles abandonnées, une seule nous retiendra, en raison de ses peintures et des inscriptions qui les accompagnent, celle que l'on appelait : Hagios Vasilios[2].

Timios Stavros.

Quand nous la visitâmes pour la première fois, l'église se présentait sous la forme d'une construction relativement récente et bien entretenue, adossée à une masse rocheuse. Elle était fermée par une porte solide, dont la clef se gardait à Sinassos.

En 1927, nous n'avons plus eu besoin de nous faire ouvrir la porte. Elle était enfoncée et l'église était saccagée.

A l'intérieur, on distingue deux parties : l'une, au fond, creusée dans le rocher est plus ancienne ; l'autre, en avant, est construite et de date postérieure.

Ces deux parties se combinent de manière à former un ensemble fort complexe.

1. Au t. I, 1, p. 29, nous avons imprimé : « sud-est », par distraction.

2. M. Grégoire donne à cette dernière église le nom de Timios Stavros. Nous maintenons les dénominations qui nous ont été certifiées exactes à Sinassos, du temps qu'il y avait encore des Grecs en cette ville. Elles sont confirmées, comme on le verra plus loin, par Rhizos, Lévidis et Archélaos. Mais la confusion s'explique aisément, car le nom de Timios Stavros a fini par devenir synonyme d'Élévra et s'étendre à tout le quartier. Dès lors, toute église située en ces parages pouvait être désignée au voyageur sous ce nom. D'ailleurs il est possible qu'à l'origine le nom de Timios Stavros ait appartenu à une autre église. Nous y reviendrons en parlant de Hagios Vasilios (v. ci-dessous p. 105, n. 1).

On entre d'abord (la porte est latérale) dans la nef sud d'une assez vaste église à trois nefs, dont les deux premières sont construites, tandis que la nef septentrionale, creusée dans le rocher, paraît n'être qu'un ancien vaisseau remanié et porté à même hauteur que le collatéral correspondant. Entre le vaisseau central et les collatéraux, deux piliers barlongs, maçonnés. Les voûtes sont des berceaux bien construits ; et l'unique abside est appareillée avec soin.

Il n'y a pas d'absidiole à l'extrémité de la nef sud. Au fond de la nef nord, un enfoncement quadrangulaire est ancien. Il tient lieu de prothèse et communique par un passage avec l'abside.

Au delà de cette église, en grande partie neuve, on en trouve une autre, plus ancienne qui, elle aussi, a eu trois nefs, mais de forme assez irrégulière.

La nef latérale sud, dont la voûte a été exhaussée, est devenue le collatéral gauche de la nouvelle église ; et seul a conservé sa forme primitive le renfoncement terminal qui, jouant autrefois le rôle de diaconicon, s'est transformé en prothèse. La nef centrale, séparée de celle-ci par deux piliers carrés, est restée intacte avec sa voûte en berceau, son abside outrepassée, fermée par des chancels. Le sanctuaire est surélevé de trois degrés. Quant à la nef gauche, ce n'est qu'une petite chapelle latérale, avec absidiole orientée à l'est, et tombeau sous arcosolium dans la paroi nord. Elle est plus courte que la nef centrale, comme si le travail de creusement était resté inachevé.

En somme, on a une série de vaisseaux juxtaposés et parallèles, comme dans certaines églises de Constantinople (tel le Pantocrator ou la Pammakaristos) agrandies par des adjonctions successives.

La partie creusée dans le rocher a conservé quelques peintures anciennes.

Dans l'abside de ce que nous jugeons avoir été l'église primitive, on voit une série de cinq docteurs debout. Les noms sont effacés.

Aux douelles des arcs entre cette église et la nouvelle [1], autres images de saints. Deux sont anciennes, mais il n'en reste plus que les têtes. L'un des saints est nommé ЄΥΦΘΗΜΙΟC. Deux autres ont été repeintes à une date récente [2].

Enfin, au plafond de la prothèse (qui auparavant appartenait à l'ancienne église), on voit une image du Christ en gloire au-dessus des douze apôtres (pl. 194, n° 4). Elle a fait partie d'un Jugement dernier dont les autres éléments pouvaient s'étendre aux parois voisines, mais ont disparu dans les remaniements postérieurs. Il est probable,

1. Plus exactement : entre la nef centrale de l'ancienne église et sa nef droite, qui a plus tard été absorbée dans la construction nouvelle.

2. En même temps étaient peintes des figures de même style sous les arceaux de la nouvelle église, entre la nef centrale et la nef sud.

du reste, que la composition ne se développait pas dans toute son ampleur.

Le Christ est assis, livre en main, sur l'arc-en-ciel, au centre d'un vaste cercle comprenant, outre la bordure irisée ordinaire, une couronne de lourds fleurons [1]. De part et d'autre, des anges flottent dans les airs, les genoux fléchis, les mains voilées et la tête inclinée. En dessous, deux anges volants sonnent de la trompette pour éveiller les morts [2]. Plus bas, les douze apôtres sont assis sur une seule ligne. Tous tiennent le livre. On lit les noms : ΘΟΜΑC, ΜΑΤΘΕΟC, ΠΑVΛOC, ΠΕ[τρος].

La peinture est grossière. Il n'y a presque pas de modelé. Dans les visages, les traits sont indiqués par de simples lignes. Les vêtements sont rendus sans art, à larges traits. Les teintes sont claires, et le rose domine, sauf dans les ailes des anges où paraît un rouge vif.

Par le sujet et par quelques détails de la facture [3], cette peinture peut être rapprochée de celle qui orne la nef sud à Djanavar Kilissé de Soghanle (pl. 207, n° 2, 208). Il semble qu'elle doive être attribuée à la même époque.

Les parois de l'église primitive ont dû porter autrefois un cycle narratif. Nous avons noté quelque part un fragment d'une assez belle peinture où l'on voyait, sur un fond bleu ciel, et en avant d'un décor architectural, le Christ, légèrement de trois quarts, marcher vers la droite, la main levée dans le geste de l'allocution. Cette figure nous a rappelé celle de Jésus dans les Miracles, à la nouvelle église de Toqale Kilissé

Mais presque partout, lors des dernières réparations, les parois anciennes ont été blanchies à la chaux, sans doute pour masquer des peintures trop dégradées.

Les réparations dont nous venons de parler sont récentes, car Rhizos, qui était de Sinassos et publiait sa description en 1856, parle de Timios Stavros comme d'une église en ruine [4]. Toutefois elles ne doivent pas être confondues avec la construction de la partie antérieure en maçonnerie car les termes employés par l'auteur semblent désigner un édifice bâti et de belles proportions [5]. Il faut donc supposer les trois stades suivants :

1. Observer le dessin des pieds posés sur un escabeau qui est, non en avant, mais en arrière du cercle. Il s'ensuit que la bordure lui coupe le bas des jambes de façon disgracieuse.

2. Se rappeler l'épitaphe du moine Jean à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 19, inscr. 127).

3. Quelques-uns seulement, car la manière de traiter les visages et surtout les chevelures est très différente de part et d'autre.

4. Parlant du lieu qui nous occupe, il y mentionne les vestiges d'un vaste χώριον ἐντὸς μιᾶς κοιλάδος καὶ μία κατεδαφισμένη περικαλλὴς ἐκκλησία τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (Rhizos, Καππαδοκικά, Constantinople, 1856, p. 93).

5. On lit chez Lévidis : Εἰς ἀπόστασιν δὲ ἡμισείας ὥρας ἀπὸ τῆς Σηνασοῦν ὑπάρχει κυκλοτερὴς κοιλὰς ἔνθα ἐν τοῖς βράχοις ἦν ὁλόκληρος πόλις λελατομένη Ἐλευρὰ καλουμένη, ἔχουσα ἐκκλησίαν λιθόκτιστον, ἤδη ἠρειπωμένην περικαλλῆ δὲ ποτέ, τιμωμένην ἐπ' ὀνόματι τοῦ τιμίου Σταυροῦ καὶ ἐκτισμένην, κατὰ τὴν παράδοσιν, ὑπὸ χριστιανοῦ αὐτοκράτορος διαβαίνοντος ἐκεῖθεν κατὰ τῶν ἐχθρῶν. (Lévidis, Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί, Athènes, 1899, p. 122-123.) Ici, il est dit expressément que l'église était

D'abord une église rupestre qui, à une époque assez haute, probablement même à plusieurs époques différentes, fut ornée de peintures dont quelques débris seulement sont conservés. (Un cycle narratif pourrait remonter à l'époque archaïque.)

Beaucoup plus tard, à une date indéterminée, l'église fut agrandie par l'adjonction d'une partie en maçonnerie; laquelle finit par être abandonnée et réduite à l'état de ruine.

Récemment, sans doute peu après le milieu du dix-neuvième siècle[1], l'église fut remise en état et rendue au culte jusqu'au jour où l'exode des populations grecques amena une ruine nouvelle et définitive.

Nous ne saurions dire si c'est au second stade, ou au troisième, qu'il faut rapporter l'inscription encastrée dans le mur extérieur au-dessus de la porte.

Sur une pierre qui paraît tronquée et remployée, on lit le texte suivant, encadré d'une arcature en relief décorée de fleurons :

Inscr. 139.

ΑΓΗΑΣΩΝ
ΚΥΡΙΕΤΟΣ
ΑΓΑΠΟΝΤΑΣΤΗ
ΕΦΠΡΕΠΙΑΝΤΟ
[ο]ΙΚΟΣΟΤΩΝΦΙ
ΛΟΜΟCΩΝCΥΝ

« construite ». Mais il ne faudrait pas conclure de ce témoignage que la restauration, dont nous parlons, fut postérieure à 1899. Car Lévidis ne fait que suivre Rhizos, qu'il reproduit presque textuellement, en lui empruntant la mention de l'impérial fondateur et celle d'un légendaire souterrain qui unirait Timios Stavros aux chapelles Gorgoli. Voici, au contraire, ce qu'on lit dans la description de Sinassos par le Dr S. Archélaos : Πρὸς Δ. παρὰ ταῖς Ἐλεβραῖς, 1/2 σχεδὸν ὥραν μακρὰν τῆς Σινασσοῦ, κεῖται ἐντὸς κοιλάδος τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Τιμίου Σταυροῦ κτισθὲν κατὰ τὴν παράδοσιν ὑπό τινος τῶν βυζαντινῶν Αὐτοκρατόρων ἐκεῖθεν στρατευσαμένου, κατ' ἄλλου; δὲ ὑπὸ Σουλτάνου τινός (Archélaos, Ἡ Σινασός, Athènes, 1899, p. 42). Sans le dire expressément, ce passage donne l'impression que l'église n'est pas en ruine, car il fait partie d'une énumération des sanctuaires existant à Sinassos et aux environs, où l'auteur ne mentionne que des églises ou chapelles en service. Le Dr Archélaos, originaire de Sinassos, où nous avons eu le plaisir de le rencontrer, doit fournir une indication plus sûre que Lévidis. Et la divergence des deux écrivains au sujet du fondateur, montre chez le premier un plus grand souci d'exactitude et témoigne d'une enquête plus étendue. Mais nous nous demandons si la tradition qui attribuait la fondation de Timios Stavros à un empereur byzantin, d'ailleurs anonyme, n'aurait pas simplement son origine dans l'inscription de Tavchanle Kilissé. Cette dernière église n'est citée ni par Lévidis, ni par Archélaos. Nous avons dit qu'elle était peu connue à Sinassos. Des visiteurs accidentels, ayant lu sa dédicace, ont pu accréditer l'opinion que, dans ces parages, une inscription attestait une fondation impériale. Et Timios Stavros, étant le sanctuaire le plus proche, aura fini par être considéré comme l'objet de cette fondation.

1. On verra plus loin (sect. V) que le milieu du siècle dernier fut une période de constructions et de restaurations à Sinassos. D'autre part, le témoignage de Rhizos oblige à placer la restauration de Timios Stavros après 1856.

La pierre est coupée dans le bas, et le texte semble incomplet. Il devait se continuer à l'origine sur la partie inférieure du bloc, ou plutôt sur un second bloc faisant suite à celui-là et qui a disparu. La partie manquante peut donc être assez étendue — ce qui interdit toute restitution proprement dite, mais permet seulement d'indiquer le sens de la phrase restée en suspens. On comprendra donc :

Ἁγίασον, Κύριε, τοὺς ἀγαπῶντας τὴν εὐπρέπειαν τοῦ οἴκου σου. Τῶν φιλομούσων συν[δρομιτῶν ..... σπουδῇ καὶ δαπάνῃ ἀνεκαινίσθη οὗτος ὁ ναός .....]

La première partie du texte est inspirée de l'Écriture [1]. La seconde semble commencer par une expression toute moderne, appliquée aujourd'hui aux souscripteurs des entreprises littéraires, et qui désignerait les membres d'une société amie des arts [2]. Le tout peut être rapproché de l'inscription de l'église des Taxiarques que nous donnerons un peu plus loin (p. 120, inscr. 152). On y retrouvera une allusion au même verset du psaume et des expressions analogues à celles que nous supposons ici.

Les graphies (Κύριε en toutes lettres, forme des **Ε, Σ, Ω**), aussi bien que le terme — certain, celui-là — de φιλόμουσοι, indiquent une date récente. Et ceci inclinerait à juger l'inscription contemporaine de la dernière restauration (vers 1856-1860). Mais dans ce cas, il faudrait admettre évidemment que le texte est complet, et la seule lecture possible serait la formule bien peu satisfaisante : Αγιασων, Κυριε, τους αγαποντας την εφπρεπιαν του [ο]ικου σου των φιλομουσων Συν(ασεών) [3].

Aussi, vu l'apparence du bloc et du texte qui, l'un et l'autre, semblent incomplets, nous paraît-il plus vraisemblable que l'inscription a été gravée lors de la construction de la partie nouvelle, en maçonnerie. Mais après avoir été mutilée, à l'époque où l'église fut abandonnée, elle aura été recueillie et mise à la place qu'elle occupe maintenant, lors de la dernière restauration. Seulement la forme du texte ne permet pas de le faire remonter au delà du dix-huitième siècle. Ce qui, nous le verrons, paraît correspondre à l'âge de l'église en pierre.

1. Κύριε, ἠγάπησα εὐπρέπειαν (Swete : εὐπρεπίαν) οἴκου σου (Ps. 25, 8).

2. Le Dr Archélaos a donné (Ἡ Σινασός, p. 60-63) une liste des sociétés existant ou ayant existé à Sinassos, presque toutes à but philanthropique ou pédagogique. La plus ancienne serait : ἡ ἀδελφότης τῆς σχολῆς, fondée en 1838, dissoute en 1860. Aucune de celles qu'il cite ne semble visée dans la présente inscription.

3. Les trois derniers mots constitueraient un génitif partitif dépendant de τούς : construction embarrassée, peu vraisemblable, s'ajoutant à une abréviation plus invraisemblable encore, car elle porterait sur le mot principal. Et c'est en vain, que l'on invoquerait ici un rapprochement avec la dédicace du livre de Rhizos : Τῇ φιλομούσῳ καὶ φιλτάτῃ μοι πατρίδι Συνασῷ. (Mais elle nous fait connaître une expression chère aux Sinassiotes du siècle dernier.)

Hagios Vasilios.

Église abandonnée, située presque en face de Timios Stavros, de l'autre côté du ravin, au milieu d'un fouillis de roches de toutes formes qui en rendent l'accès difficile. C'est elle que M. Grégoire a décrite sous le nom de Timios Stavros [1].

L'église, exactement orientée (266°), se compose de deux nefs parallèles, séparées par trois arcades que soutenaient des pilastres aujourd'hui brisés. Le travail est fait avec un certain soin. Par ses chapiteaux et par le tracé régulier des arcs, la colonnade rappelle celle des Saints-Apôtres. Les deux églises peuvent remonter à la même époque ; mais ici les dimensions sont plus petites, et les deux nefs sont couvertes par des plafonds reposant sur des encorbellements.

Les nefs ne sont pas exactement rectangulaires. Dans la première surtout, qui est la nef sud, il y a une différence notable entre la longueur des côtés.

Longueur moyenne de cette nef :	3 m. 75
Largeur moyenne :	2 m. 70
Longueur moyenne de la seconde nef :	3 m. 80
Largeur moyenne :	2 m. 30

Chaque nef a une abside surélevée de trois degrés, et fermée par des chancels.

1. *Bull. de Corr. Hell.*, XXXIII, 1909, p. 91-92. Ce nom a dû appartenir autrefois à l'église dont le décor porte de nombreuses croix. Mais il aura passé ensuite à tout le quartier. De sorte que lorsqu'on y rétablit, sur la rive opposée du ravin, un lieu de culte, ce dernier fut naturellement appelé Timios Stavros. C'est alors sans doute que, pour éviter une confusion, les gens de Sinassos se mirent à donner à l'autre église le nom de saint Basile qu'ils reconnaissaient apparemment en l'un des deux docteurs représentés de part et d'autre de l'abside.

Dans un ouvrage de caractère populaire, publié (en langue vulgaire) par un groupe de lettrés de Sinassos en souvenir de l'exode, je trouve les deux noms mentionnés côte à côte, mais non sans confusion, car la description de « Timios Stavros » est empruntée à M. Grégoire et devrait être transportée à l'autre église. En outre, deux autres sanctuaires sont désignés : un de Saint-Blaise, simplement nommé et un dernier, anonyme, est caractérisé par des traits qui appartiennent en réalité à Hagios Vasilios. Je transcris : Δυτικὰ στὶς Ἐλευ:ές : Τὸ παρεκκλῆσι τοῦ Ἁγίου Βασιλείου. Ἡ Ἐκκλησία τοῦ Τιμίου Σταυροῦ..... Ἡ παράδοση λέγει ὅτι χτίστηκεν ἀπὸ ἕνα αὐτοκράτορα τῆς πόλης, ποῦ πέρασεν ἀπ' ἐκεῖ..... Στὸ νότιο μέρος ἀντίκρυ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ βρίσκεται τὸ παρεκκλῆσι τοῦ Ἁγίου Βλασίου, καὶ στὸ δυτικό, ἕνα ἄλλο ποὺ ἔχει ἀντὶ εἰκόνων σταυροὺς μὲ ψάρια. (Ce dernier trait résulte d'une confusion. Ἡ Σινασός, τὸ διαμάντι τῆς Ἀνατολῆς, Athènes, 1924, p. 12). Le même ouvrage cite aussi (même page) Tavchanle Kilissé, mais sans en indiquer ni le nom, ni la position précise. C'est assurément d'elle qu'il s'agit, comme on en jugera par les lambeaux de l'inscription ; mais le caractère fantaisiste de cette copie, et l'affirmation que le texte est *gravé* prouvent que l'auteur en parle sur de vagues on-dit. Ceci confirme les hypothèses que nous avons faites à ce sujet (p. 103, note) et montre combien il faut être réservé en présence des témoignages des « gens du pays ». Voici le passage en question. Après avoir nommé un « parecclésion » de Saint-Kharalambos, sur le chemin d'Orta Hissar, l'auteur ajoute : ὀλίγο μακρὰ ΝΔ. (εἶνέ) ἕνα ἄλλο παρεκκλῆσι μὲ ἁγιογραφίες ζωηρές· Ἐδῶ σώζεται μιὰ ἐπιγραφὴ σκαλιχτή.

Ο ΠΑΡΟ· ΝΑΟC ЄΓΚΑΙΝΙΑCΘΗ ΕΠΙ ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΥΙΟΥ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ ΜΗΝΙ ΜΑΡΤΙΟΥ κστ'

(Ils sont très courts dans la nef principale, où l'on a voulu ménager une plus large entrée au sanctuaire.)

La nef sud est remarquable par le caractère de sa décoration peinte [1]. L'autre nef, moins importante, n'a comme décor que des arcatures aveugles aux parois et quelques filets rouges accusant les lignes architecturales.

Au plafond de la première nef, une grande croix gemmée se détache sur un fond décoré en damier. A sa base, un ornement végétal stylisé se développe sur un fond en trapèze, destiné à racheter l'inégale longueur des côtés du plafond. Le tout est entouré d'une torsade fort simple.

Plus bas, sur la face antérieure de l'encorbellement, court une longue inscription qui fait le principal intérêt de cette église. Nous y reviendrons tout à l'heure. Sous l'encorbellement, suite de demi-cercles se coupant comme à Saint-Eustathe ou Tchaouch In [2].

Les parois sont ornées de motifs divers : rinceaux de feuillages autour des arceaux, damiers, croix, entrelacs. Un carré d'entrelacs, à la paroi droite (pl. 154, n° 3) a servi de modèle pour la figure qui termine le présent chapitre (p. 120, fig. 77).

Dans tous ces ornements, tant au plafond qu'aux parois, dominent les tons rouges, jaunes et verts.

En contraste absolu avec eux, apparaissent deux figures de docteurs à la paroi orientale, de part et d'autre de l'abside (v. pl. 154, n° 1). Elles sont très endommagées ; les têtes surtout ont souffert et les noms sont effacés. Peintes dans les tons rouge-brun, elles ne semblent pas dater d'une autre époque que tout le reste du décor.

A la douelle de l'arc du sanctuaire, une guirlande de feuillage.

Le décor de l'abside est singulier. Dans le fond, trois croix, différant de tailles et de formes, se détachent parmi des fleurons et des feuillages (v. pl. 155, n° 1). Celle du milieu, plus petite (en raison d'une niche entourée d'un large encadrement qui réduit le champ) et d'un dessin plus simple, a les extrémités pommées, le pied encadré de feuillages réduits, et la tête de rayons (v. p. 111, fig. 75).

Elle est accompagnée des mots suivants (écrits, les deux premiers, entre les bras et les rayons, les autres au-dessous des bras) :

CHΓNON	TOV
ΔΓIOV	///////
TI///	O//

1. Elle est représentée tout entière aux planches 154, n° 1-4, 155, n° 1. La première de ces photographies date de 1912 ; les autres de 1927.

2. Voir t. I, 1, p. 147, fig. 18, et t. I, 2, p. 511, fig. 56. C'est le motif que l'ouvrage cité ci-dessus (p. 105, n. 1) a pris pour des poissons (ψάρια).

Il faut lire : Σηγνον του αγιου [Κοσταν]τινο[υ]. Et l'image représente la croix vue par Constantin dans la célèbre vision.

Les deux croix qui l'encadrent sont plus riches et plus grandes, car leurs pieds descendent de chaque côté de la niche centrale. Elles sont gemmées et ornées de pendeloques. Une seule d'entre elles (à droite) est munie de rayons. Peut-être ces différences ont-elles une raison. Mais aucune inscription ne permet de deviner les intentions du décorateur.

D'autres croix plus grêles se voient encore sur les côtés de l'abside (v. pl. 155, n° 1, à gauche). Elles ne font pas groupe avec celles du fond.

Dans le haut de la conque, sur un fond sombre, trois médaillons sont enchaînés dans un entrelacs continu. Ils contiennent des croix de Malte décorées d'ornements divers. Celle du milieu, plus riche, porte le nom : ABPAAM [1] ; les deux autres, ornées de simples rayons, sont désignées par les mots : HCAAK, HAKOB.

Une intention symbolique est manifeste. Les trois médaillons prétendent représenter les trois patriarches. Mais aux personnages on a substitué des croix, et ils ne sont désignés que par leurs noms. Ceci ne peut avoir été imaginé que sous l'influence des doctrines iconoclastes. Et, malgré la présence de deux saints dans la nef, le sanctuaire paraît absolument décoré suivant les principes des ennemis des images.

Dans le fond de l'église, sur la paroi droite, une croix aux extrémités pommées, et cantonnée de fleurons, répond à celle de l'abside [2]. Encore un rappel de la vision de Constantin ; car, à gauche, sont écrits verticalement les trois mots :

CTAVPOC ЄN AЄPÏ

Allusion certaine au récit d'Eusèbe, d'après lequel Constantin aurait vu la croix « dans le ciel, au-dessus du soleil » [3].

Un texte énigmatique, coupé en deux par le montant de la croix, se lit partie en dessus, partie en dessous des bras. La première ligne est en plus grands caractères. La troisième, presque effacée, est de lecture douteuse. Voici comment nous croyons pouvoir le reproduire après un nouvel examen au cours de notre dernier voyage [4].

1. Le nom écrit en lettres noires sur fond sombre, dans la partie gauche du médaillon (près du nœud de l'entrelacs), est peu visible sur la phototypie ; mais on le distingue bien sur la photographie.

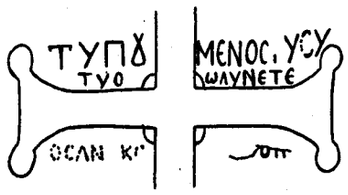
2. On en peut voir la partie supérieure, pl. 154, n° 2.

3. *Vita Constantini*, I, 28 (c'est l'empereur qui parle) : ἀμφὶ μεσημβρινὰς ἡλίου ὥρας..... αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἔφη ἐν αὐτῷ οὐρανῷ ὑπερκείμενον τοῦ ἡλίου σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον .....

4. Cette copie diffère un peu de celle que nous avons donnée en 1913 (*Mél. Fac. Or.*, VI, p. 374). Voici le résultat des observations faites en 1927 : L. 1 : le premier Y est certain ; Є était alors effacé, mais il a été vu en 1912 ; plus loin le jambage incomplet peut être I, ou appartenir à toute autre

On devine la pensée du peintre ; et c'est encore une pensée iconoclaste. Il veut dire que le Fils de Dieu représenté symboliquement par la croix (τυπούμενος) — car, par sa nature, il échappe à toute figuration matérielle (ὡς ἀνεικόνιστος ὤν) — n'en subit aucun dommage (οὐ μολύνεται). En d'autres termes : l'image que voici n'est pas indigne de Celui qui ne souffre pas d'image.

Inscr. 140.



Mais une lecture proprement dite ne peut être proposée avec certitude. Sous toute réserve nous suggérerions quelque chose comme :

Τυπουμενος $\overline{\text{I[X]}}$ ουτυ (= οὔτι) [μ]ωλυνετε ος αν[ει]χο[νιστος] ον [1].

Enfin la grande inscription, qui se développe autour de la nef, pose une nouvelle énigme. Elle a successivement exercé la sagacité de M. Grégoire et de M. Millet. Ce dernier y a reconnu l'expression d'une maxime iconoclaste, et il a brillamment expliqué comment les adversaires des images, non seulement ne proscrivaient pas, mais recommandaient l'image de la croix, au point de vouloir en faire le seul ornement de leurs églises [2]. Mais la copie qu'il utilisait ne laissait pas deviner l'étendue de la lacune du début, de sorte qu'il restituait deux vers là où il y en avait eu certainement trois.

A notre tour, nous avons examiné l'inscription en 1912, et l'année suivante nous avons donné, dans les *Mélanges* de Beyrouth (t. VI, p. 373), tout ce que nous avons cru pouvoir discerner dans la partie effacée.

En 1927, nous avons fait une nouvelle copie, indépendante de la précédente et qui la confirme en bien des points. En outre, nous tirions les trois dernières

lettre comme P, T, Φ, car il est détaché des caractères suivants. L. 2 : Ω certain. L. 3 : les trois premières lettres pourraient être Θ Є A ; plus loin, peut-être KO ; mais toute cette ligne est très incertaine (aussi conservons-nous l'ancienne copie des premières lettres qui se prête à plusieurs interprétations.

1. Ceci est un pis-aller. A la ligne 2, il serait plus naturel de supposer deux lettres manquantes : ο[υ μ]ωλυνετε. D'autre part, au lieu de IX (par soi-même anormal) on attendrait un terme désignant Jésus-Christ dans sa nature divine, la seule qui soit ἀνεικόνιστος. Mais nous ne trouvons rien de satisfaisant dans cette ligne : ὁ ΘΥ λόγος est impossible ; ιω(ος) ΘΥ ferait trop violence au texte, et on ne sait que faire des lettres τυ. Peut-être, avant ces deux lettres, y a-t-il une lacune d'une certaine étendue.

2. G. Millet, *Les Iconoclastes et la croix* (*Bull. de Corr. Hell.*, XXXIV, 1910, p. 96-109).

photographies de la planche 154 qui permettront de contrôler nos hypothèses et d'en proposer d'autres, si l'on veut.

Nous croyons inutile de donner ici un essai de fac-similé. Toutes les parties conservées de l'inscription se voient nettement sur nos photographies. Quant au début, un relevé des traces de lettres reconnaissables risquerait fort de manquer d'objectivité. Nous préférons laisser le lecteur en face du document photographique (pl. 154, n°s 3 et 2).

Dans la copie en caractères épigraphiques nous donnons, en les pointant en dessous, les lettres presque effacées, pour qui toutefois la concordance de nos observations et le contrôle de la photographie, créent une présomption d'exactitude. Nous remplaçons par des points ce qui est entièrement détruit ou maltraité au point de ne pouvoir être rétabli que de façon hypothétique.

Voici comment le texte est distribué :

Inscr. 141.

Paroi sud : + ...ΛΙΚΑΤ...ΥΤΑ...ЄΒϹΜ....ΚΝΟΤΑΤΧΧΗΤΥϹ
ЄΝΔΟ...ΥΚΗΑϹ·:ΗΚΟΝΥΠΑΡΧΗΤΟΥϹЄΒΑϹ·Η

Paroi ouest : ΟΥΞΥΛΟΥΑΚЄΠΑΝΤΟΤЄΦΥΛΑΤЄ · ωϹωΔȣΛ.....

Paroi nord : ..ΚΚΟϹΤΑΝΤΗΝΟΠΡЄϹΒΥΤЄΡΟΝΧΑΡΗϹЄΑΥΤȣϹΑΦЄϹΗΝΑΜΑΡ
ΤΗΟΝΧΑΡΗΚЄЄΛЄΟϹΚΒΟΗΘΗΑΝΤΟϹΟΔȣΛΟΖȣΓΡΑΦΟ

Le texte ne se continuait pas sur la paroi orientale où l'on voit, à la même hauteur, un damier. Le peintre n'était donc pas nommé.

La première partie est en vers, et comprend trois dodécasyllabiques, dont le dernier seul est certain. Des deux autres nous ne proposons qu'avec beaucoup d'hésitation la restitution ci-dessous. La seconde partie est une invocation en prose, de type ordinaire, dont la lecture ne présente aucune difficulté.

+[Κοσμος Ν]ικατ[ρου δαπ]α[νη σ]εϐ(α)σμ[ιος]
κ(ε)νο τα τ[υ]χη τυς ενδο[ξου] υκηας,
ηκον υπαρχη του σεϐασ[μ]ηου ξυλου.

Α Κ(υρι)ε παντοτε φυλατε [τ]ω σω δουλ[ω Νικατρω ?] κ(ε) Κοσταντηνο πρεσβυτερον χαρησε αυτους αφεσην αμαρτηον, χαρη[σε κ]ε ελεος κ(ε) βοηθηαν το σο δουλο ζουγραφο [1].

1. V. 1 : le nom propre que nous supposons Νίκατρος serait une déformation de Νίκανδρος, que l'on rapprochera de la forme relevée à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 37), où 'Ανδρέας semble être devenu 'Ατρέας puis 'Ατέρας. ('Ατρέας reparaîtra à Mavroudjan, chap. xxv, sect. V.) Au Qouchlouq de Qeledjlar, on a trouvé l'orthographe Νίκαντρος (t. I, 1, p. 246, inscr. 27). S'il faut supposer que le même person-

Si notre restitution des premiers vers est juste, un donateur peut-être appelé Nicandre, déclare que le décor exécuté à ses frais (Νικάνδρου [?] δαπάνῃ), qui pare d'un nouvel éclat les parois de l'église (χαινῶν τά τείχη — le mot ἀναχαινῶν conviendrait mieux), est constitué par l'image de la croix. Il n'ajoute pas : à l'exclusion de toute autre image, ce qui eût été absolument conforme à la doctrine iconoclaste. Il semble, en effet, qu'il ait accepté une sorte de compromis avec les moines iconodules d'Élévra, peut-être avec ce prêtre Constantin qui s'est fait nommer dans la seconde partie de l'inscription et qui, sans doute, était chargé de desservir l'église. C'est pourquoi, si la décoration du sanctuaire est de caractère nettement iconoclaste, deux images de docteurs ont été admises dans la nef, sans doute celles des évêques les plus populaires parmi la population monastique de la région. Assurément, l'un des deux était Basile le Grand. Et cela confirme le nom sous lequel nous avons entendu désigner l'église — et qui, nous allons le voir, date au moins de deux siècles.

Outre les inscriptions anciennes, les parois portent un très grand nombre de graffites modernes et de signatures de visiteurs, dont beaucoup sont datées. Plusieurs, remontant à une époque assez lointaine, montrent que l'église, abandonnée depuis longtemps, a continué d'être visitée par les gens de Sinassos. Toutes ces signatures sont grecques. Dans l'abside, nous avons relevé les dates : 1805, 1807, 1814 et quantité d'autres du milieu du dix-neuvième siècle [1]. Au même endroit, nous avons lu la date : 1765.

Enfin, à la douelle de l'arc du chœur, sur la gauche (v. pl. 155, n° 1), un graffite de trois lignes, écrit avec soin, est suivi d'une date en chiffres occidentaux. L'auteur s'est appliqué : à la ligne 3, il a biffé un γ parasite qui lui avait échappé (dans le mot : αγγιον). On lit :

nage était nommé dans la lacune de la deuxième partie du texte, le nom Νικήτας, plus bref, conviendrait mieux. Il peut aussi être admis ici, quoique moins conforme à la copie. — V. 2 : les lettres KNO paraissent presque sûres d'après la photographie, bien que sur place elles aient été copiées autrement. Nous avons longtemps cherché une restitution en partant du mot : κ(ε)νοτατα = καινότατα (le dernier α peut aussi être deviné sur la photographie), mais nous avons dû abandonner cette piste. Ce que nous proposons équivaudrait à χαινῶν τὰ τείχη τῆς .... mais si la chute du ν final est admissible, les deux emplois d'υ dans τυχη τυς sont beaucoup moins satisfaisants. Toutefois il est difficile d'échapper au second, et il a été accepté par MM. Grégoire et Millet. 2e partie : Millet : Ἀ καὶ, (en raison de la lecture adoptée pour les vers) ; Grégoire : Ἀ Κ(ύρι)ε, en dépit de l'absence de la barre d'abréviation. Plus loin, Grégoire : χάρη(ν) κὲ ἔλεος. Nous pensons, avec M. Millet, que le peintre a fait une confusion, car il a écrit en réalité : κ(ε)ε ελεος. Son modèle devait porter : ΧΑΡΗCΕΚΕΛΕΟC, seule formule qui donne une phrase cohérente. A la fin, M. Millet suppose le nom du peintre ; mais il n'a pas été écrit, car le texte est complet.

1. Les signatures tout à fait récentes sont relativement peu nombreuses. Peut-être a-t-on cessé de fréquenter Hagios Vasilios à partir du moment où la restauration de Timios Stavros a commencé d'y attirer les visiteurs.

Inscr. 142. Αρχανγελιτις του Παν-
ταζι ηλθα κε πρωσκιν-
ισα στον αγιον Βασιλι
——— 1732

Les noms propres du début ne sont pas tout à fait certains ; mais cela importe peu. L'intéressant est de constater qu'en 1732, Basile le Grand était déjà vénéré en ce lieu. Bien plus : que la chapelle portait le nom de Saint-Basile ; car c'est ainsi, nous semble-t-il, que doit être comprise l'expression : στὸν Ἅγιον Βασίλειον (στόν = εἰς τόν, introduisant normalement un nom de lieu [1]). S'il en est ainsi, le nom de Timios Stavros était déjà transféré à la chapelle située sur l'autre rive, — qui, vraisemblablement, avait reçu les agrandissements dont nous avons parlé.

On estimera donc que ceux-ci, ainsi que le transfert de nom qui dut les accompagner, remontent au premier tiers du dix-huitième siècle.

1. Rapprocher de ceci le passage suivant de l'autobiographie du patriarche d'Alexandrie, Samuel Kapasoulès, publiée par Papadopoulos Kérameus (Δελτίον τ. ἱστ. κ. ἐθν. Ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος, III, 1890-91, p. 504) : « 1677 ἰαννουαρίου πρώτῃ ἐσφραγίσθηκα ἀναγνώστης εἰς τὸν ἅγιον Βασίλειον παρὰ τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου Χίου κυρίου Γρηγορίου εἰς Χίον. » Le sens est : à Saint-Basile de Chios.

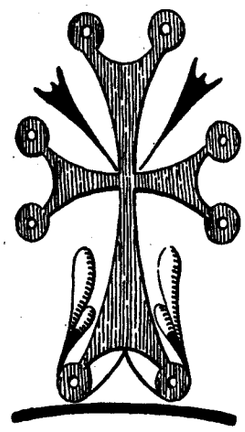


Fig. 75.
Croix de Constantin à Hagios Vasilios.

IV. — Ravin de la Panagia.

Le ravin que nous désignons ainsi n'est qu'à un kilomètre et demi environ, au sud de Timios Stavros. Mais pour s'y rendre de ce point, il faut revenir jusqu'à Sinassos, tant la région est tourmentée. C'est une étroite vallée qui se jette dans celle d'Élévra. Elle est encombrée de roches, émergeant d'un fouillis de verdure. C'est elle que les descriptions modernes de Sinassos appellent : Karæ ou Kara [1].

Nous l'avons visitée en 1911. L'année suivante, notre séjour à Sinassos ayant été abrégé, nous n'avons pu y retourner. En 1927, nous avons essayé de la retrouver. Mais la population grecque était partie, personne parmi les Turcs ne pouvait répondre à nos questions. Et pour avoir voulu y aller directement de Timios Stavros nous nous sommes égaré à travers d'autres ravins.

En 1911, nous avons vu d'abord une chapelle creusée dans les escarpements qui bordent le flanc droit de la vallée : servant encore au culte, elle était fermée, mais nous fut ouverte. Simple nef rectangulaire, sans aucune décoration. C'est elle que nous entendîmes désigner sous le nom de « Panagia ».

En face, une série de salles abandonnées ont dû appartenir à un monastère. Elles n'avaient qu'une seule porte extérieure ; et une très grosse meule de pierre (trois mètres environ de diamètre), actuellement renversée, pouvait autrefois en fermer l'entrée.

Un peu plus haut, une église en ruine conservait des restes de peintures très mutilées.

Croix inscrite dans un carré d'environ six mètres de côté, avec quatre piliers, tous brisés. Les bras de la croix sont couverts par des berceaux ; les quatre angles par des plafonds, ainsi que la partie centrale où, peut-être, le travail n'a pas été achevé : car

1. Le Dr Archélaos, après avoir nommé Élevra et Timios Stavros, ajoute : Ἐν Καραΐς δὲ κεῖται ναὸς πρὸς τιμὴν τῶν εἰσοδίων τῆς Παναγίας λελαξευμένος (Ἡ Σινασός, p. 42). Dans la publication déjà mentionnée, Ἡ Σινασός, τὸ διαμάντι τῆς Ἀνατολῆς, p. 12 : Στὴν Καρά : Ἡ Παναγία τῶν Εἰσοδίων. Une carte de Sinassos et de ses environs immédiats (p. 7) indique un « chemin de Kara » correspondant à celui que nous avons suivi pour aller à la « Panagia ». La chapelle ici désignée sous le vocable de la Présentation de la Vierge est certainement celle qu'on nous a montrée sous le simple nom de la « Panagia ».

à cette place, la coupole est de rigueur. A part ce détail, le plan ressemble à celui de Qeledjlar Kilissé.

La distribution des peintures rappelle aussi la même église, mais on y observera quelque incohérence.

Il y avait deux entrées : l'une au fond, l'autre latérale, dans la paroi droite. Cette dernière, précédée d'un porche.

Voici l'énumération des scènes, à laquelle nous joindrons les brèves indications de notre carnet [1]. Dans l'ensemble, les peintures nous ont rappelé les cycles archaïques, notamment celui d'El Nazar. Elles sont dans une gamme où dominent les tons rougeâtres, allant du rose au rouge brique.

Porche extérieur, au tympan, sur la porte de l'église : *Dormition de la Vierge.* Dans l'assistance, on reconnaît les deux évêques à leur omophorion. Le reste est très confus. Comme aux Saints-Apôtres, c'était la scène finale du cycle que l'on avait réservée pour ce porche latéral.

Dans l'église, deux séries de peintures, comme à Qeledjlar Kilissé : l'une aux voûtes des bras de la croix et sur les tympans correspondants ; l'autre, plus bas, sur les parois. Mais dans la suite des scènes il y a un certain désordre.

Notre carnet est muet sur le décor des absides et des travées supérieures, qui devait être entièrement détruit.

Peut-être avait-on peint l'*Annonciation* et la *Visitation* à la voûte du bras supérieur de la croix.

Voûte et tympan du bras droit :

au revers gauche : *Voyage à Bethléem* ;
au tympan : *Nativité* ;
au revers droit : *Annonce aux bergers.*

Le tout est en très mauvais état : de la dernière image, il ne reste guère que le musicien assis sur un rocher.

Voûte du bras inférieur :

au revers gauche : *Fuite d'Élisabeth* ;
au revers droit : *Eau de l'épreuve.*

Cette dernière scène — s'il n'y a pas eu erreur de notre part [2] — ne serait pas à

1. Il semble que l'église était assez inexactement orientée. Il y a, dans notre carnet, quelque confusion entre les désignations par la droite et la gauche, et par les points cardinaux. Nous suivons les corrections que nous y avons apportées, il y a déjà longtemps, à une époque où nos souvenirs pouvaient nous aider.

2. Notre carnet ne donne aucun détail. Il semble

sa place. Dans la Fuite, Élisabeth est poursuivie par un cavalier (comme à Saint-Théodore, pl. 148, n° 2), coiffé d'un casque conique.

La voûte du bras gauche qui, normalement, devrait porter des scènes de l'Enfance (Mages, Fuite en Égypte, Présentation) est attribuée à la Passion. Ses peintures seront énumérées un peu plus loin.

La paroi droite semble avoir été consacrée à la vie publique du Sauveur.

Dans l'angle inférieur : *Baptême*, distribué de telle façon que Jésus et le Baptiste se trouvent sur la paroi latérale, les anges, au nombre de trois [1], sur la paroi du fond.

Dans la travée centrale : *Entrée à Jérusalem.* (Η ΒΑΙΟΦΟΡΟC.) Jésus en robe rouge, sur un âne rose. Derrière, deux apôtres, dont l'un est ΙΟΑΝΙC. Un enfant vêtu de rouge est sur un arbre ; un autre, au pied, tire sa tunique par-dessus sa tête et apparaît nu [2].

Paroi du fond, à gauche de la porte (qui est encadrée par deux saints debout) : *Saint Eustathe poursuivant le cerf.* Nouvelle preuve de la popularité dont jouissait le saint [3].

Tout le côté gauche de l'église, voûtes et parois, était réservé à la Passion.

Voûte du bras gauche de la croix :

au revers gauche : *Dernière cène* ;
au tympan : *Trahison* ;
au revers droit : *Crucifixion.*

A la Trahison, Jésus-Christ est embrassé par Judas entre deux groupes de soldats immobiles.

Sur la paroi gauche, cycle de la sépulture :

travée du fond : *Déposition de la croix* ;
travée centrale : *Ensevelissement.*

Dans la première scène, Marie est présente. Elle tend les bras pour recevoir le corps

que la peinture ait presque entièrement péri. Peut-être l'identification ne reposait-elle que sur le nom de Zacharie qui aurait été conservé, et sur le fond d'architecture représentant le temple. En ce cas, la scène pourrait être aussi la mort de Zacharie. Toutefois, nous ne croyons pas devoir modifier la désignation notée sur place.

1. Ce nombre insolite a été signalé à Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 335, où il est dit, par erreur, qu'il ne se retrouverait pas ailleurs). Ici le peintre n'a, sans doute, figuré trois anges que pour remplir l'espace assez large qu'il avait à décorer. (Voir également le cycle des Saints-Apôtres, ci-dessus, p. 70.)

2. Même trait à Tchaouch In (pl. 141, n° 2).

3. Voir ci-dessus, p. 84, 97, 99, à propos de Tavchanle Kilissé.

de Jésus que soutient Joseph d'Arimathie ; mais elle ne l'embrasse pas. Nicodème, à genoux, arrache les clous des pieds. Dans la seconde, le cadavre, enveloppé de bandelettes blanches, est porté à bras le corps par Joseph et Nicodème. Ces indications suggèrent des images analogues à celles de l'ancienne église de Toqale Kilissé ou, plutôt, de Qeledjlar Kilissé [1].

Il n'est pas douteux que l'une ou l'autre des scènes suivantes : *Femmes au tombeau*, *Descente aux Limbes* — peut-être toutes les deux — aient figuré autrefois à la travée supérieure.

L'arc du sanctuaire portait, à la douelle, une série de médaillons avec bustes de saints, à la manière des décorations archaïques, tandis que les autres arcs portaient des saints en pied ou à mi-corps [2]. Parmi ces derniers, on lit les noms : ANACTACIA, ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΑ, ΚΥΡΙΑΟC, ΚΑΤΙΔΙΟC.

*
* *

L'église portait un nombre exceptionnel d'inscriptions peintes. Mais la plupart sont en très mauvais état, et aucune ne paraît mériter grand intérêt.

Au pilier gauche, près du sanctuaire, au-dessus de la tête d'un saint (qui coupe les dernières lignes du texte) :

Inscr. 143.

ΥΠΕΡΑΦΕCΕΟCΑΜΑΡΤΙΟΝΤΟΥ
ΔΟΥΛΟ ΤΟΘΟΥΠΡΕC
ΒΥΤΕ ΡΟ///ΑΜΙ
/////

Ὑπερ αφεσεος αμαρτιον του δουλου του Θ(ε)ου [3] πρεσβυτερου [Δ]αμι[ανου].

Au pilier correspondant, à droite. Texte disposé de la même façon. Nous reproduisons notre copie, où se sont glissées plusieurs erreurs évidentes que nous n'hésitons pas à corriger à côté.

1. Là en effet, Nicodème était à genoux pour arracher les clous ; et Marie, penchée en avant (observer, à la planche 51, n° 2, la ligne du corps infléchie vers la gauche), pouvait tendre les mains sans embrasser les bras de Jésus. C'est donc à tort que nous avons déclaré (t. I, 1, p. 224, n. 5) ces deux scènes de type différent. En somme, si l'on veut marquer le développement logique du thème iconographique, on établira la série suivante :

Marie absente (Tavchanle Kilissé, v. ci-dessus, p. 92-93) ;

Marie présente, les mains tendues en avant (Panagia, et peut-être Qeledjlar Kilissé) ;

Marie saisit les bras pendants de Jésus et les embrasse (ancienne église de Toqale Kilissé) ;

Marie soutient la tête de Jésus, qui s'abat en arrière, et l'embrasse (nouvelle église de Toqale Kilissé, Tchaouch In).

2. Une alternance analogue, à Qeledjlar Kilissé. Voir t. I, 1, p. 207-210.

3. Il est possible que le texte ait porté ΘV, comme au numéro suivant, et que notre copie soit fautive.

Inscr. 144.

ΥΠΕΡΕΥΧΙCΚΕCΟΤΪ//ΙΑC		Υπερ ευχις κε σοτϊ[ρ]ιας
ΚΕΑΦΕCΕΟCΑΜΑΡΤΙΟΝ		κε αφεσεος αμαρτιον
ΤΟΥΔΟΥΛΟΥΤΟΥΘ̅Ν̅CΙCΙ		του δουλου του Θ(εο)υ Σισι-
ΝΙΟΥ	ΤΟΜΑΝΙC	νιου τον ανισ-
ΤΟ	ΡΙΟ///ΤΑ	τορισ[αν]τα
Τ//	Ν///ΚΟΝ	τ[ο]ν [οι]κον
Ν	C///ΑΡΘΕ	[τ]ης [π]αρθε-
//	//∴ + ∴	[νου]. + .

Ce texte barbare [1] nous apprend à la fois le nom du peintre qui a décoré l'église, et que celle-ci était dédiée à la Vierge. La chapelle moderne, plus modeste, de la Παναγία τῶν Εἰσοδίων n'a donc fait que la remplacer dans la dévotion populaire. On peut croire que tout le monastère, dont nous avons signalé les vestiges, était dédié à la Vierge.

A l'archivolte de l'arc du sanctuaire, une longue inscription était peinte sur une seule ligne. Elle a dû compter environ cent trente caractères. Il en manque une quinzaine au début. Plus loin, une lacune en a fait disparaître de soixante à soixante-dix.

Dans le reste, plusieurs sont détruits ou douteux. C'est à peine si l'on peut rétablir un tiers du texte. Cela ne suffit pas pour en préciser le sens. Mais on devine qu'il était en vers, et l'on reconnaît certaines expressions scripturaires.

Inscr. 145.

//////////ι//////////////////ΙΚϚΥΤΪΕΥΘΙΝΟϹ^ ^ΝΚΙΘΑCΙΧΕΚΕΜΟΝ///////ΤΟ̇CΤ///
//Ϲ//ΙΛΟΝΙΑCΕΝΘΑΔΕ

Voici comment nous croyons pouvoir lire ce qui subsiste (orthographe rectifiée) :

.....εὐθηνοῦσ[α·] [2]
[ἐ]ν κιθά[ρᾳ] [3] σοι Χ(ριστ)ὲ Κ(ύρι)ε μόν[ῳ]
[οὔ]τως.....
.....
.....χ]ε[λ]ι[δ]ονίας ἐνθάδε [4].

1. Pour l'apposition d'un accusatif à un génitif, voir t. I, 2, p. 523, inscr. 94.

2. Cette lecture paraît exigée par la copie, et le mot n'est pas rare dans la Bible (v. g. Ps. 127, 3 : ἡ γυνή σου ὡς ἄμπελος εὐθηνοῦσα), mais nous ne voyons pas comment elle se raccorde avec le vers suivant. On pourrait songer aussi à εὐθύνουσα, terme plus fré-

(*Voir suite des notes page suivante*)

Quatre autres textes, écrits en lettres plus petites, ornaient les archivoltes des quatre arcs, au centre de l'église. Ils sont tellement mutilés que tout essai d'interprétation serait vain.

Inscr. 146. + ЄΡΟΤΙΘΙΟΚЄΠΟΘΫΤΟΥ////////////
////////////////////////////////ΟΘΟCΥΝΗΑC

Il manque les trois quarts de la phrase. On devine :

+ Ἐρωτηθεί[ς] Κ(ύρι)ε πόθου τοῦ.....
.....π]όθῳ συ(ν)νοίας

Inscr. 147. ΗΤΟΥΝΚΟΛ////////////////////////////
Ἡ τοῦ Ν[ι]χολ[άου.....

Inscr. 148. Η ΤΟΥΑΥ////////////////////////////////
Ἡ τοῦ Αὐ[ξεντίου ?.....

Inscr. 149. //ΚΟΝ
.....εἰ]κών (?)

quent, mais il n'est guère plus facile de l'accorder avec le reste ; en outre, l'accent ne tomberait plus sur l'avant-dernière syllabe du vers, et la graphie ϊ remplace bien plus naturellement η (voir inscr. 144 : σοτϊριας) que υ.

3. Dans la copie les lettres PA manquent. Elles auront été oubliées par le peintre — ou par le copiste — à cause de l'*homoeoteleuton*. On peut supposer encore que le P lié avec A précédent n'a pas été vu et que le second A a disparu par accident. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que ce vers est une paraphrase de Ps. 70. 22 : ψαλῶ σοι, ὁ θεός, ἐν κιθάρᾳ. (Pour le dernier mot, μόνῳ, comparer Ep. Jud., 25 : μόνῳ Θεῷ σωτῆρι ἡμῶν.... δόξα.)

4. Inutile de chercher un sens à ces deux mots. Le premier est probablement un adjectif, peut-être aussi un substantif. La χελιδών est mentionnée plusieurs fois dans la Bible (Is., 38, 14; Jér., 8, 7, etc.).

Fig. 76.
Vierge de la Fuite en Égypte (Tavchanle Kilissé.)

V. — Sinassos.

A Sinassos même et dans les environs immédiats, les églises et chapelles étaient nombreuses, avant la destruction de la communauté grecque de la ville. On en trouvera la liste dans les descriptions de Lévidis et d'Archélaos [1]. La plupart étaient de date récente ou avaient été modifiées. On nous a montré quelques fragments de décorations peintes, que l'on disait anciennes. Mais tout était tellement noirci par la fumée qu'il était impossible d'en juger.

Plusieurs inscriptions méritent d'être signalées.

D'abord celle du *parecclésion* de Saint-Jean-Baptiste, au monastère de Saint-Nicolas, un peu en dehors de la ville, du côté sud. Le texte est moderne, mais prétend reproduire une inscription ancienne. Le voici, tel que nous l'avons copié en 1911 : il se lisait alors à l'intérieur de l'église, près de la porte [2].

Inscr. 150.

Κατὰ τὸ μέτωπον τοῦ ἱεροῦ τοῦ ἁγίου ναοῦ τούτου εὑρέθησαν γράμματα ἔχοντα οὕτως. « Βαρθολομαῖος ἐπίσκοπος Ταμισοῦ ἐγκαίνιασε τὸν παρόντα ναόν », καὶ ἐπειδὴ δυστυχῶς ἐσβέσθησαν ἐνεκρίθη ὅπως μεταγραφῶσιν ἐνταῦθα πρὸς γνῶσιν τῶν μεταγενεστέρων.

Συνασὸς τῇ α΄ Μαΐου τοῦ ,αωξη΄

Il est clair que le texte primitif, rappelé dans cette inscription de 1868, n'a pas été reproduit exactement. On a seulement voulu en donner un résumé : et nous pouvons admettre qu'il est fidèle. L'église aurait donc été restaurée, à une époque indéterminée, par un évêque de Tamisos, nommé Barthélemy. Tamisos est Damsa, dont nous

1. A. Lévidis, Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί, p. 121-122. I. S. Archélaos, Ἡ Σινασός, p. 38-42, qui compte, outre les églises proprement dites, une trentaine de *parecclésia* (y compris ceux d'Élévra, Kara et Gorgoli).

2. Lévidis (p. 122) donne le texte entier, moins la date : sa copie diffère sur quelques points de la nôtre. Le Dr Archélaos ne reproduit (p. 41) que la partie ancienne.

parlerons au chapitre XXIII. Il est naturel que Sinassos ait dépendu de cet évêché à une époque tardive où le siège de Hagios Prokopios n'existait plus [1].

Dans un autre *parecclésion* du même monastère dédié à saint Jean le Théologue, une ancienne inscription — également disparue — aurait permis d'attribuer, d'après Lévidis [2], la fondation à l'an 848, ainsi désigné : ἐν ἔτει ωμη'. Témoignage inadmissible et qui, probablement, vise le même objet que celui du Dr Archélaos.

Ce dernier, en effet, rapporte que les deux lettres ω. η. ayant été découvertes sur l'autel du *parecclésion*, certaines personnes ont voulu y voir la date 808. Lui-même se garde bien d'accepter une telle interprétation [3]. Elle est à rejeter absolument.

Dans la ville, à l'église des saints Constantin et Hélène, une inscription en vers rimés, gravés sur une plaque de marbre, au-dessus de la porte, rappelle que l'édifice a été construit en 1729, sous le sultan Ahmed, restauré et décoré en 1850, sous le sultan Abdul Medjid et le métropolite (de Césarée) Mgr Païsios, aux frais de la communauté grecque de Sinassos [4].

Inscr. 151.

Ναός εἰμι τῶν πανσέπτων βασιλέων εὐσεβῶν
Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης διωκτῶν τῶν ἀσεβῶν,
ἐπὶ μὲν Σουλτὰν Ἀχμέτη ἀνεγέρθην ὁλικῶς,
ἐπὶ δὲ Ἀβδοὺλ Μετζήτ' ἐκαλλωπίσθην ὡς εἰκός,
κ' ἐπὶ τῆς ἱεραρχίας Παϊσίου τοῦ κλεινοῦ,
δι' ἀγώνων καὶ δαπάνης τοῦ τῆς Σινασοῦ κοινοῦ.
Ἀνεγέρθη μὲν ἐκ βάθρων τῷ 1729, ἐπεσκευάσθη δὲ τῷ 1850.

Enfin, sur la porte de l'église des Taxiarques élevée en 1840 — puis restaurée en 1889 — une inscription de 1840, en dodécasyllabiques imitant les vers du moyen âge, rappelle par certaines expressions le texte gravé à Timios Stavros. Elle est

1. Mais au temps où fut décorée l'église de Tavchanle Kilissé, nous avons supposé (ci-dessus, p. 81) que Sinassos dépendait de Hagios Prokopios. Ce siège n'a eu qu'une durée éphémère: il paraît au début du xe siècle, et disparaît un peu avant le milieu du même siècle (voir t. I, 1, p. LIII-LV).

2. Αἱ ἐν μονολίθοις..., p. 122.

3. Ἡ Σινασός, p. 41.

4. La copie de l'inscription est empruntée au Dr Archélaos (p. 38-39).

aussi datée « du temps du métropolite Païsios ». En voici le texte d'après le Dr Archélaos [1] (le dernier vers a deux syllabes de trop) :

Inscr. 152.

Ναὸς πάνσεπτος τῶν θείων Ἀρχαγγέλων
ὡραῖος πάνυ ἱδρυμένος ἐκ βάθρων
ἐπιστασίᾳ ἅμα τε καὶ δαπάνῃ
τῶν φιλοχρίστων πατριωτῶν ἁπάντων
οἴκων φιλούντων εὐπρέπειαν Κυρίου,
καὶ κυριαρχεύοντος τοῦ σοφοῦ Παϊσίου.
(1840)

1. Ἡ Σινασός, p. 39. Au même endroit, on trouvera la copie d'une autre inscription, datée de 1841, qui se lit sur une autre porte de la même église. Elle relate en simple prose la construction, sous le sultan Abdul Medjid, χειρὶ τοῦ ἐπιστημονικωτάτου ἀρχιτέκτονος Γρηγορίου παπᾶ Λαζαρῆ Ἀνηψώς. — Ailleurs, nous avons copié une inscription de 1857, rappelant la restauration d'un sanctuaire τοῦ τιμίου προδρόμου, τῶν ἁγίων ἀναργύρων καὶ τῶ τοῦ θεολόγου, qu'il est inutile de reproduire ici. Les exemples donnés suffisent à montrer l'activité déployée, dans cette petite ville de Cappadoce, pendant tout le cours du XIXe siècle.

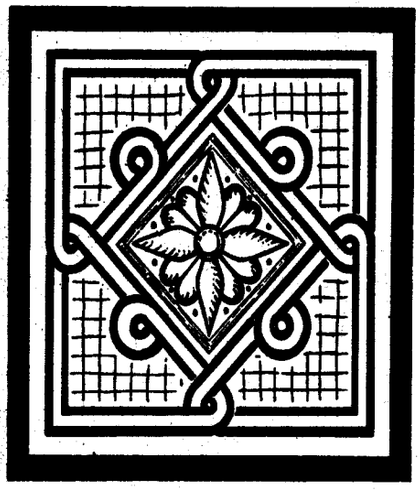


Fig. 17. — Carré d'entrelacs à Hagios Vasilios.

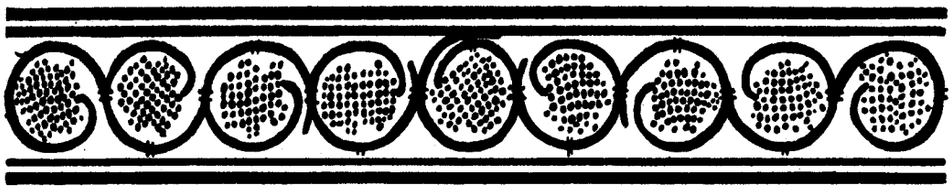


Fig. 78. — Rinceaux de vigne à Souvech.

CHAPITRE XXII

ENVIRONS DE DJÉMIL

I. — Gorgoli.

Le lieu dit Gorgoli [1] dépend de Sinassos dont il est éloigné d'environ cinq kilomètres. Ses chapelles appartenaient à la communauté grecque de la petite ville, ainsi que le sanctuaire de la Panagia situé juste au-dessus, sur un piton conique de grandes dimensions, planté, comme un bastion, à l'entrée de la vallée de Djémil et Damsa [2]. Néanmoins, nous en plaçons la description ici, car le lieu est beaucoup plus proche de Djémil, dont il n'est guère, à vol d'oiseau, qu'à deux kilomètres.

Nous y avons vu plusieurs chapelles qui servaient encore au culte ; entre autres un *hayasma* dédié à saint Luc, et une petite église ornée de peintures fort dégradées.

Cette dernière se composait d'un vaisseau rectangulaire, voûté en berceau, et d'une abside.

Du décor des parois, il restait peu de chose : deux saints cavaliers affrontés sous une arcade, à droite ; au revers d'une autre arcade (à gauche), trois médaillons, parmi lesquels les saints ΒΑCΙΛΙΟC et ΒΛΑCΙΟC ; plus bas, sur les piédroits, deux saints debout.

1. Sur la véritable forme du nom, qui est celle-ci, voir t. I, 1, p. xxxi. L'orthographe Girgoli de la carte (pl, 2) est fautive ; mais on trouve aussi la forme Gorgori qui est un équivalent de Gorgoli (ainsi, dans Rhizos, Καππαδοκικά, p. 93). Archélaos, Σινασός, p. 21 : Γοργορῆ ; p. 31 : Γοργολῆ ; p. 42, où il est question du lieu *ex professo* : ἡ Γοργολῆ ἢ Γοργορῆ. Enfin Ἡ Σινασός, τὸ διαμάντι τῆς Ἀνατολῆς, p. 12 : Γοργολή.

2. Il en a été question, t. I, 1, p. 31.

Le décor de la voûte comprenait deux parties, comme au pigeonnier de Tchaouch In : vers le sanctuaire, un tableau unique occupant les deux revers du berceau ; vers le fond, sur les deux tiers environ de la longueur totale, des registres parallèles à l'axe de l'église. Rien ne sépare les deux parties [1]. L'ordre est le même qu'à Tchaouch In, mais le cycle est beaucoup moins étendu.

Partie occidentale de la voûte. Au sommet, une double bande de médaillons parallèles. Sur chacun des revers, scènes de l'Enfance et de la Passion, placées de façon anormale : l'Enfance est à gauche, la Passion à droite. Mais le sens dans lequel les images se suivent est toujours celui de l'écriture ; de sorte que, cette fois, par exception, le cycle commence à gauche et au fond.

Revers gauche : *Voyage à Bethléem* (Jacques vêtu de rouge, âne blanc). *Nativité* : Vierge raide, étendue obliquement ; Joseph en avant, à droite ; le bain de l'Enfant, sous une double arcade [2] et, au-dessus, l'ange annonciateur dans une ouverture qui ressemble à une lucarne (les bergers ont disparu) ; la crèche, sous un encadrement de même forme.

Revers droit : *Crucifixion*, sans les larrons. Deux saintes femmes à gauche ; il semble que la Vierge soit à droite, là où on attendrait saint Jean. Elle tend les deux mains couvertes du manteau. Jésus a la tête inclinée, les bras pliés aux coudes. Deux anges volent au-dessus de la croix. Peinture extrêmement grossière.

Descente aux Limbes : Le Christ marche vers la droite. Adam et Ève, de très petite taille. D'un texte peint, il reste seulement : ////////// ICΠOTEMO /////////.

Femmes au tombeau. Image d'une forme exceptionnelle : le sépulcre, à gauche, est un dôme porté par quatre colonnes au-dessous duquel on lit : HΔЄ O TOΠOC OΠOV TЄΘIKAN AVTON. L'ange est à droite, debout, montrant le tombeau d'un geste naturel de la main droite abaissée [3]. Deux myrophores.

A l'extrémité, pour clore le registre, deux évêques debout, dont l'un est appelé : AЄONTIOC.

Au tympan de la paroi occidentale, il y avait une peinture très dégradée où l'on devinait plusieurs personnages debout : peut-être une *Transfiguration*. Elle se serait donc insérée entre les deux registres.

Partie orientale de la voûte. Ascension. Jésus-Christ dans la gloire, au sommet

1. Voir t. I, 2, p. 526, fig. 59, le tableau qui rend compte de la disposition à Tchaouch In.

2. A Munchil Kilissé de Soghanle (pl. 179, n° 4) on trouvera une disposition analogue. Voir aussi Saint-Eustathe de Gueurémé (pl. 38, n° 1).

3. A Mavroudjan, dans le décor très archaïque de l'église cruciforme (chap. xxv, sect. I), on verra l'ange à la même place, faisant un geste semblable. Simple rencontre, qui ne saurait fournir aucun indice chronologique.

de la voûte, est orienté pour être vu du fond de l'église. Les spectateurs, sur les deux côtés, dans un sens perpendiculaire : six apôtres sur le revers sud ; en face, la Vierge avec trois apôtres à sa droite, deux à sa gauche. Il n'y a pas d'anges à terre. Les apôtres sont séparés par des arbres ; ils ont des gestes et des attitudes qui font penser à la chapelle 6 de Gueurémé. Mais la facture des draperies, extrêmement abîmées, est différente.

Toutes ces peintures sont barbares. Le coup de pinceau est malhabile, plein de bavures. La couleur est terne ou criarde. Les fonds sont d'un bleu foncé. Dans les vêtements, dominent le rouge et le brun. Çà et là, des taches de jaune : nimbes, certaines draperies, architectures de la Nativité, troncs des arbres à l'Ascension.

Quelques traits d'iconographie rappellent les décorations archaïques ; d'autres leur sont étrangers. En somme, une imitation maladroite, impossible à dater, mais probablement tardive, pleine de contaminations. Le principal intérêt de ce décor est de présenter une disposition inspirée de celle de Tchaouch In.

Aux parois, apparaissent quelques croix rouges sur fond blanc, vestiges d'une décoration antérieure.

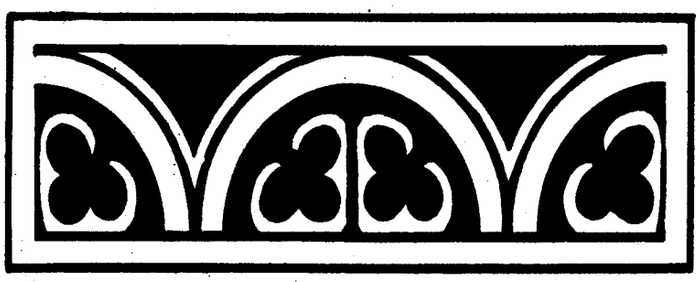


Fig. 79 — Fleurons à Souvech.

II. — Chapelles au nord de Djémil.

Nous groupons ici deux chapelles isolées qui dépendaient de Djémil,

Hagios Vasilios.

Chapelle située à un kilomètre environ au nord-ouest de Djémil, vers le pied de la falaise. Elle avait été partiellement remise à neuf, mais conservait une peinture ancienne, dans le fond de la nef.

Dormition de la Vierge, très endommagée. Pas d'architectures, mais seulement la couche funèbre sur laquelle la Vierge est étendue, la tête à gauche. Les spectateurs, en deux groupes inégaux : celui de droite, plus important, s'étend jusqu'au centre de la composition. C'est là que sont les deux évêques, si bien que l'un d'eux occupe la place ordinairement réservée à Jésus-Christ. Celui-ci est rejeté vers la gauche, en second plan derrière la tête de sa mère

On distingue l'apôtre qui baise les pieds de la défunte. On n'en voit pas se pencher sur sa poitrine.

Les tonalités sont celles d'Elmale Kilissé, avec de fortes touches de jaune. Le lit est orné de broderies d'or. Les plis des draperies sont tourmentés.

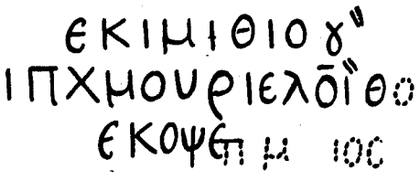
Détail important : les évêques sont nommés. Le premier nom, écrit entre les deux personnages et désignant celui de gauche (figure centrale) est : [Δ]ΙΟΝΙCΙΟ[ς] Ο ΑΡΕΠΑΓΙΤΗC (*sic*). Du second, écrit verticalement, nous avons relevé les lettres : Θ Δ · ΙΩ · ЄΟC. Il semble qu'il faille y voir le nom de saint Timothée (écrit Δ[ιμ]ω[θ]εος [1]). Par là paraît tranchée, au moins pour la Cappadoce, la question de l'identité des deux évêques présents à la Dormition [2].

1. Le premier point représente I disparu, puis la lettre I de la copie serait la dernière barre du M

2. Ces deux noms ont été supposés ci-dessus, t. I, 2, p. 358. Plusieurs autres noms — et, en première ligne, Jacques frère du Seigneur — sont mis en avant par L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge* (*Byzantinoslavica*, III, 1931), p. 138-139. Jacques doit être exclu, car il est compris parmi les apôtres. Le nom de Hiérothée peut être défendu — et sans doute doit-on le supposer là où les évêques sont plus de deux — car il se trouve dans le Pseudo-Damascène ; mais il ne saurait être reconnu dans la présente chapelle. En somme, partout où les évêques ne sont que deux

En dehors de l'église, sous un grand arcosolium, est tracée l'énigmatique inscription que voici. Elle est en gros caractères, creusés profondément dans la pierre, mais irréguliers.

Inscr. 153.



Il semble que les dernières lettres de la seconde ligne doivent être jointes à la première ligne : Εκιμιθι ο [δ]ουλο[ς] τ(ου) Θ(ε)ο[υ]..... Le reste est inintelligible.

Kémerli Déressi.

Ce nom désigne un petit ravin situé à trois quarts d'heure de marche environ au nord-ouest de Djémil, un peu en aval de Gorgoli, et sur le versant opposé de la vallée[1].

Parmi plusieurs chapelles sans peintures, il en était une qui conservait quelques traces de décoration.

Chapelle à trois nefs, dont les absides étaient écroulées, elle avait été couverte de peintures à deux époques différentes, toutes deux anciennes ; car en plusieurs endroits il était possible de reconnaître deux couches successives.

Nef centrale. Sur la voûte en berceau, toute l'extrémité vers le sanctuaire était occupée par les apôtres d'une *Ascension* ; le reste de la scène avait péri.

— et c'est le cas des images plus anciennes — il faut, à moins d'une indication positive en sens contraire, s'en tenir à Denys et Timothée qui sont nommés en premier lieu dans le passage célèbre (quoiqu'interpolé) de l'homélie sur la Dormition du Damascène : « Παρῆσαν δὲ τότε σὺν τοῖς ἀποστόλοις ὅ τε τιμιώτατος Τιμόθεος, ὁ ἀπόστολος καὶ τῆς Ἐφεσίων πρῶτος ἐπίσκοπος, καὶ Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, καθὼς αὐτὸς ὁ μέγας Διονύσιος μαρτυρεῖ ἐν τοῖς περὶ τοῦ μακαρίου Ἱεροθέου, καὶ αὐτοῦ τότε πάροντος, πρὸς τὸν ῥηθέντα ἀπόστολον Τιμόθεον πονηθεῖσι λόγοις. » (Migne, *P. G.*, t. 96, col. 749.) La même chose ressort de la citation faite du Pseudo-Aréopagite par saint André de Crète. (Migne, *P. G.*, t. 97, col. 1061.) Ce témoignage serait plus ancien, s'il est vrai que l'interpolation à l'homélie précédente remonte au IXe siècle ; mais il est moins précis. (Voir les notes ci-dessus, t. I, 2, p. 357-358.)

1. Au tome I, 1, p. XXXI, 65, nous avons appelé ce ravin : Boyale Déressi. Il semble qu'il y ait là une erreur résultant d'une fausse indication donnée à Djémil. Boyale Déressi est proprement la grande vallée située dans la même direction, mais plus au nord, à la hauteur d'Urgub, dans laquelle se trouve le village de Boyale. Quant au petit ravin dont nous parlons, et qui débouche non dans la vallée de Boyale, mais dans celle de Djémil, nous lui restituons son véritable nom garanti par les renseignements recueillis au cours de notre dernier voyage, en 1927. — L'emplacement des églises de Kémerli Déressi n'est pas porté sur la carte de la planche 2.

Dans les personnages la peinture s'était écaillée, mais il restait l'esquisse préliminaire, tracée à l'ocre rouge, qui donnait la silhouette des figures et les principaux plis de la draperie. On reconnaissait les mêmes modèles qu'à la chapelle 6 de Gueurémé. Nous avons retrouvé, en particulier, le groupe des apôtres Luc et Barthélemy. Pour le premier, une ligne verticale, passant par le milieu du visage, donnait l'aplomb [1].

Sur le sol, et dans les arbres qui séparaient les apôtres, la peinture était partiellement conservée. Et cela encore attestait la parenté avec la chapelle 6 de Gueurémé.

Comme dans cette chapelle, la figure de Jésus-Christ devait être reportée vers le centre de la voûte, car, dans la partie orientale, les apôtres et les arbres tenaient toute la hauteur du champ.

La scène appartenait à la décoration primitive. Il ne semble pas qu'elle ait jamais été recouverte par une seconde couche.

Il en va autrement dans le fond de la nef, où l'on reconnaît, à la voûte, deux couches distinctes : la plus ancienne, à grande échelle, ne comprenant qu'un registre de chaque côté ; la seconde, composée d'un double registre de part et d'autre.

De la première couche, on distingue à droite une *Annonciation* dont il ne reste plus que l'esquisse [2] ; à gauche et sur le mur du fond, quelques fragments incertains.

Dans la seconde couche, nous avons reconnu à droite, au registre supérieur, une Vierge en manteau rouge qui avait appartenu à une *Annonciation*, et sur le registre inférieur, une femme vêtue de rouge, penchée en avant, les mains sous le manteau : probablement la Vierge dans la scène de l'*Épreuve*. A gauche, on aperçoit aussi un double registre ; mais les sujets sont méconnaissables.

En somme la distribution primitive des peintures rappelle celle de la chapelle 6 de Gueurémé, à condition de considérer dans celle-ci l'axe de la voûte en berceau, non l'axe de l'église. Il est possible qu'elle en soit imitée. Cette disposition ressemble également à celle que nous venons de voir à Gorgoli.

Dans la seconde couche de peintures, on n'a pas modifié la disposition d'ensemble, mais on a cherché à multiplier les scènes.

Nef de droite. Quelques débris de peintures paraissent de même date que la seconde couche de la nef centrale. Comme ces fragments se rattachent aux cycles archaïques de Gueurémé, notamment à celui de l'ancienne église de Toqale Kilissé, on doit conclure qu'entre les deux couches de peintures, il n'y a pas eu un long intervalle.

1. Voir ci-dessus, t. I, 1, p. 65.

2. La Vierge filait, main gauche pendante.

On reconnaît, à droite, la tête d'une Vierge qui faisait partie d'une *Nativité*. Plus loin, encore une tête de Vierge, entre deux autres inclinées : peut-être restes d'une *Adoration des Mages* ou plutôt d'une *Présentation*.

A gauche, le *Massacre des Innocents* est certain. On voit le notaire, des vestiges d'Hérode, la mère qui s'arrache les cheveux, et le monceau de cadavres : tout cela rappelant l'image de Toqale Kilissé (pl. 66).

Nef de gauche. Toute la peinture est détruite à l'exception de quelques ornements sous une arcature aveugle.

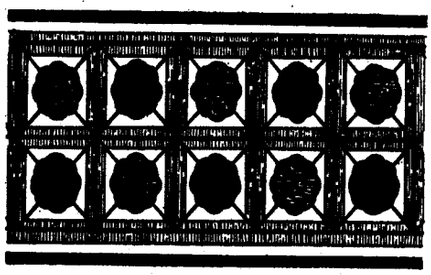


Fig. 80. — Motif décoratif à Souvech.

III. — Chapelle de l'Archangélos.

Nous avons décrit, au début de cet ouvrage, le monastère de l'Archangélos, situé à deux kilomètres au sud de Djémil, et quelques-unes des salles qu'il renferme (voir t. I, 1, p. 32, 46, 48). Nous ne parlerons ici que des deux églises, dédiées l'une à l'archange Michel (Archangélos), l'autre à saint Étienne (Hagios Stéphanos).

Toutes deux étaient entretenues et l'on y célébrait de temps en temps l'office jusqu'au départ de la population grecque. En 1927, nous les avons trouvées saccagées.

L'église de l'Archangélos forme un ensemble assez vaste, mais peu régulier et composé de parties d'époques différentes. (Plan sommaire : pl. 160, n° 2; vue de la façade, pl. 23, n° 1, vers le milieu.)

L'entrée est latérale, percée dans la paroi sud constituée en partie par un mur épais, bien appareillé. Le narthex, qui se loge dans une anfractuosité entre deux cônes, est aussi partiellement construit.

Du narthex on passe, à droite, dans deux nefs parallèles, terminées chacune par une abside ; à gauche, dans une salle irrégulière, sans décoration, dont la voûte est soutenue par un gros pilier central. Cette salle est ancienne [1], mais elle a été mise, à une époque postérieure, en communication avec le narthex et les deux nefs pour en augmenter la capacité. De fait, toutes les ouvertures entre ces différentes parties étant larges, l'ensemble forme une vaste église, capable de contenir une foule nombreuse.

A l'origine, il n'y avait qu'une nef, celle de droite. Elle est bien taillée ; les parois sont d'équerre ; la voûte est portée par une corniche à modillons d'un ferme dessin [2]. Elle devait être précédée d'un petit vestibule.

Plus tard fut ajoutée la seconde nef, d'un tracé moins exact, couverte d'une voûte moins régulière, mal raccordée aux parois, sans l'intermédiaire d'aucune corniche. En même temps, le vestibule était prolongé — mais assez maladroitement — pour former un véritable narthex, d'axe perpendiculaire à celui des nefs.

1. Car au fond s'ouvre un réduit défendu par une meule de pierre de grand calibre.

2. Cette première chapelle était sans doute entièrement rupestre. Toute la voûte est taillée dans le roc. Les tronçons de façade maçonnée qui, du reste, laissent subsister entre eux des massifs de roche, semblent avoir été faits après coup pour remédier à des écroulements de la paroi naturelle.

Entre celles-ci, un large passage était ménagé qui fut, plus tard, surmonté d'un haut tambour conique portant une calotte. Sa base mord sur chacun des deux berceaux de façon singulière et disgracieuse [1]. Elle coupe la corniche de la nef droite.

De même reconnaît-on des traces de remaniements dans les ouvertures qui font communiquer le narthex et les deux nefs [2]. Elles ont été élargies au point de ne laisser plus subsister entre ces trois parties qu'un pilier barlong. Et la voûte du narthex en a été déformée.

L'adjonction de la salle postérieure peut être encore plus tardive.

Dans la nef principale, une iconostase en bois fermait le sanctuaire. Elle n'est pas primitive. La poutre qui la surmonte est engagée en des entailles faites après coup dans les piédroits du grand arc.

L'église était mal éclairée par deux petites fenêtres pratiquées dans le mur de façade, l'une donnant dans la nef, l'autre dans le narthex (voir pl. 23, n° 1). Les vitres couvertes de poussière et les grillages de fer qui les protégeaient ne laissaient passer qu'une faible lumière. Ceci, joint à la teinte des peintures très enfumées, rendait difficile l'étude de la décoration et interdisait à peu près l'usage de l'appareil photographique ; quelques clichés pris à nos premiers voyages ne peuvent être reproduits.

En 1927, nous avons trouvé les vitres brisées, les grillages de fer arrachés, la porte du narthex enfoncée. L'intérieur s'en trouvait mieux éclairé, et l'examen des peintures en était facilité. Nous avons pu reconnaître, dans la seconde nef, certains détails qui nous avaient échappé auparavant. Mais insuffisamment outillé, nous n'avons pas essayé de faire des photographies qui eussent exigé un matériel spécial.

Pour cette église, les seules reproductions que nous puissions donner sont les dessins de M. Mamboury exécutés, avec autant de diligence que d'habileté, en septembre 1912 (pl. 156-158).

Le décor peint.

Signalons pour mémoire, au fond du narthex, sur le mur qui fait face à l'entrée, une image moderne et colossale de l'archange Michel, peinte, nous a-t-on dit, vers le milieu du dix-neuvième siècle. On regrette les peintures plus anciennes qu'elle a masquées, et qu'un grattage permettrait peut-être de faire reparaître.

1. Ceci est pour nous l'indice que cette sorte de couronnement est une addition postérieure. On a dû l'imaginer pour donner plus d'air à la salle. Si on l'avait fait en même temps que la seconde nef, il semble qu'on se fût arrangé pour mieux lui raccorder la voûte de celle-ci.

2. Une preuve en sera fournie par l'examen des peintures dans la nef de droite.

Dans le reste de l'église, narthex, nefs et absides, les peintures sont répandues presque sans ordre. Très peu d'ornements. Ce ne sont guère que des scènes animées, séparées entre elles par des encadrements rougeâtres, bordés de blanc.

Elles sont manifestement d'époques diverses, pour la plupart assez tardives. Dans l'iconographie de plusieurs scènes, ainsi que dans les textes des légendes et dans la forme des caractères, nous aurons à noter certaines particularités qui n'ont pas été rencontrées jusqu'ici. On verra paraître des sujets nouveaux : Lutte de Jacob avec l'ange, Paralytique à la piscine, peut-être Josué arrêtant le soleil.

Voici la liste des sujets, suivant l'ordre qu'ils occupent dans l'église. Le bas des parois étant presque partout dégradé, nous n'aurons guère à mentionner que les voûtes et les tympans.

On distingue cependant, sur la *paroi sud* de la nef droite, quelques images de saints isolés, parmi lesquels nous avons cru reconnaître le groupe de saint Eustathe avec sa femme et ses enfants : on voyait un saint debout, de face; à côté, à sa droite, une sainte le regardant, et à sa gauche un enfant en chlamyde. L'autre enfant devait être à la suite de la mère.

En face, à la *paroi nord* de la nef gauche, une rangée de saints militaires.

Narthex. Sur le revers droit de la voûte (côté est), en allant du fond vers la porte :

Annonciation,
Visitation,
Présentation de Jésus au temple,
La Vierge conduite au temple et nourrie par l'ange.

Sur le revers gauche (côté ouest), en allant du fond vers la porte :

Une scène en grande partie détruite et méconnaissable, peut-être une *Adoration des Mages* [1].
Un saint militaire, ou un ange en costume guerrier.
Fuite en Égypte, et en dessous : *Apparition de l'ange à Joseph*,
Dormition de la Vierge,
Josué arrêtant le soleil (?).

En face de ce dernier sujet, sur l'écoinçon de la paroi orientale, à droite de l'arc qui donne dans la nef sud : *Lutte de Jacob avec l'ange.*

1. Cette scène n'est supposée là que parce qu'elle précède ordinairement la Fuite en Égypte.

Sur la même paroi, dans l'écoinçon, entre les arcs donnant dans les deux nefs, une série de petits corps nus et debout, dont la signification ne saurait être précisée avec certitude [1].

Tout cet ensemble est fort incohérent. Il semble composé de parties d'époques diverses, et l'on y sent le contre-coup des remaniements qu'a subis le monument. Ceci se comprendra mieux quand nous aurons décrit les scènes.

A l'arc irrégulier entre le narthex et la nef de droite, la douelle va s'amincissant vers le pilier qui sépare les deux nefs. Dans cet espace presque triangulaire on a :

du côté sud : *Paralytique à la piscine de Bézatha* ;
du côté nord : Ⓐ NIKHΦOPOC, en chlamyde.

Nef de droite. Au fond, dans l'angle sud-ouest, sur le pilastre entre la nef et le narthex : fragment d'une *Nativité* peinte alors que le passage entre ces deux vaisseaux n'était qu'une simple porte. Quand fut ouverte l'arcade, la partie droite de la scène fut détruite. Il s'ensuit que l'image est certainement antérieure à celle du Paralytique.

La voûte est divisée en deux parties. Vers le sanctuaire, une *Ascension* occupe les deux revers. Dans le fond, quatre tableaux distincts : deux de chaque côté. On a, en allant du fond vers le sanctuaire :

à droite : *Baptême de Jésus*,
Crucifixion ;
à gauche : *Descente aux Limbes*,
Transfiguration.
Sur le tympan du fond : *Entrée à Jérusalem.*

L'image de la Transfiguration est en grande partie détruite par le tambour creusé après coup entre les deux nefs. Elle semble d'ailleurs plus ancienne que les trois autres. L'Ascension est peut-être de même époque. Les deux scènes peuvent avoir appartenu, comme la Nativité, au décor primitif de la nef [2]. Nous allons voir que la Transfiguration a été reproduite, mais sous une autre forme, dans la seconde nef.

1. Les corps étant debout n'ont pas appartenu à un Massacre des Innocents ; mais ils peuvent représenter les âmes dans un Jugement dernier, qui aurait été peint sur cette paroi avant sa destruction partielle. — Plus probablement, image assez tardive des « âmes des Justes dans la main du Seigneur » (celle-ci, détruite ou pas reconnue) : voir Didron, *Iconographie chrétienne*, p. 192.

2. Ce décor aurait donc eu à peu près la même disposition que celui de Tchaouch In : disposition que nous venons de voir imitée, dans la région de Djémil, à Gorgoli et Kémerli Déréssi. Ceci porterait à lui attribuer une assez haute antiquité, ce qui sera confirmé par l'examen des peintures. Toutefois, comme il semble que, dès l'origine, les scènes aient été séparées, on ne peut pas assimiler complètement ce décor aux décorations archaïques de Gueurémé, Tchaouch In, Saint-Théodore.

Nef de gauche. Ici toutes les images ont été peintes après l'ouverture du tambour, car elles s'adaptent à la forme irrégulière qui en est résultée pour la voûte. A chaque revers du berceau, deux rangées de tableaux ; la seconde s'étendant partiellement sur le haut des parois qui n'est pas séparé de la voûte. On a, en allant du fond vers le sanctuaire :

à gauche, première rangée : *Cène*,
Transfiguration ;
deuxième rangée : ? ?
Lavement des pieds [1] ;
sur la paroi : une série de saints militaires ;
à droite, première rangée : *Résurrection* opérée par Jésus-Christ,
Saintes femmes au tombeau ;
deuxième rangée : *Trahison*,
Ensevelissement de Jésus.

De ce côté, les deux scènes de chaque rangée sont séparées entre elles par le tambour de la calotte, en sorte qu'elles forment deux groupes distincts, l'un vers le sanctuaire (Myrophores, Ensevelissement), l'autre vers le fond (Résurrection, Trahison).

Ici encore, on le voit, les sujets sont distribués au hasard. Ils complètent ceux de la nef droite de manière à former non un récit suivi, mais un ensemble de mystères qui se peut comparer à ceux des églises à colonnes [2]. Comme dans ces églises, les mystères principaux occupent les places les plus en vue au sommet des voûtes [3] ; et des épisodes accessoires leur sont joints par manière de compléments. Mais si, à Gueurémé, nous avons pu discerner l'intention de mettre en lumière les trois mystères : Nativité, Crucifixion, Ascension, ici l'Ascension seule a une place à part ; tout le reste est sur le même rang, sans qu'on y aperçoive ni ordre, ni hiérarchie [4].

Le décor des absides est presque méconnaissable, tant il est enfumé. A gauche, dans la conque, on voyait un Christ en gloire, trônant sur le siège aux quatre

1. Par une anomalie peu explicable, cette image est sous la Transfiguration, non sous la Cène. Ce qui était peint sous cette dernière n'a pu être identifié.

2. Voir t. I, 2. p. 378-379.

3. A l'exception toutefois de la Nativité reléguée dans un angle obscur et qui, après sa destruction presque complète n'a pas été remplacée (comme on l'a fait pour la Transfiguration). Peut-être cette mutilation, produite par l'agrandissement du passage entre la nef de droite et le narthex, a-t-elle eu lieu quand les scènes plus récentes des voûtes étaient déjà peintes.

4. Ce désordre n'est pas imputable au seul fait que la décoration a été exécutée en plusieurs fois, car nous verrons qu'une grande partie de la série des mystères a dû être peinte d'un trait.

symboles : souvenir des décorations archaïques. Mais un élément nouveau est constitué par deux personnages — probablement des donateurs — profondément inclinés de part et d'autre, ou à demi prosternés, un genou en terre. L'image offre donc une adaptation d'un sujet ancien.

Dans une niche, un peu plus bas, était l'image de l'*Hétimasie*. La croix était dressée sur un siège dont la face antérieure portait les mots, ainsi disposés :

ΔH	ЄTIҤA
KЄOCI	CIATOV
NVKЄ	ΘPONO[υ]
KPIҤA	

Au pourtour de la paroi, étaient peintes des figures de saints debout, parmi lesquels se trouvait le Baptiste, car on lit sur son cartel :

ΙΔЄ O AҤ
NOC TOV ΘV
[ο ε]PON THN
[αμαρ]THAN
[του χο]C[μου]

L'orthographe et la graphie de ces textes indiquent une date relativement tardive, — ce que confirme leur situation dans cette abside.

Dans l'abside de droite, il y avait aussi, à la conque, une figure du Christ ; mais nous n'avons distingué que sa tête et le livre qu'il tenait en main.

Détail des scènes.

Nous allons donner quelques indications sur chacune des images, en les rangeant dans l'ordre chronologique.

Lutte de Jacob avec l'ange. Η ΠΔΛЄCTPΔ[1] TOV ΗΔΚΩΒ· Jacob saisit à bras le corps l'ange dont l'aile s'étend de façon décorative sur la courbe de l'arc ouvert entre la nef et le narthex. Cet arc étant tardif, et la peinture ayant été faite pour l'espace triangulaire qu'elle occupe, on doit la considérer comme une des plus récentes du décor [2].

1. Les trois lettres CTP sont réunies dans une ligature dont les peintures plus anciennes n'ont fourni aucun exemple, et qui fait penser aux graphies des inscriptions 165-167 (fin du XIIIe siècle). — La partie supérieure de cette scène se voit sur une photographie de la Présentation de la Vierge, que nous ne reproduisons pas, mais qui est déposée à la Collection des Hautes Études, à la Sorbonne.

2. Nous ne tenons pas compte de l'image moderne de saint Michel, au fond du narthex.

Josué arrête le soleil. Le sujet n'est pas absolument certain. Voici comment nous l'avons décrit en 1912 : « un homme à coiffure pointue lève la main vers un gros astre rouge, étoile ou soleil, et en même temps se retourne vers la gauche où se tient debout un autre personnage nimbé, presque effacé ». La pose ne peut guère convenir qu'à Josué arrêtant le soleil [1] ; mais le peintre paraît avoir réuni deux épisodes, car le second personnage semble être l'ange qui lui apparut dans une autre circonstance. Ce dernier fait a déjà été rencontré à Tchaouch In [2].

La scène est à l'extrémité du narthex, tout à l'angle, sur une section de voûte qui peut avoir été faite ou remaniée lorsque fut construit le mur de façade. Elle paraît donc relativement récente et a sans doute été peinte en même temps que la lutte de Jacob située en face.

Entre ces deux histoires, empruntées à l'Ancien Testament, un lien commun est aisément perçu : il est plus difficile d'expliquer comment elles se rattachent au reste de la décoration.

La Vierge introduite au temple et nourrie par l'ange. (Pl. 156, n° 2, dessin de M. Mamboury [3].) La scène est mieux construite qu'à la chapelle de la Théotokos de Gueurémé (pl. 34, n° 2). Elle est complète et se compose de deux parties distinctes : *Présentation de Marie ; Marie dans le Temple.* Elle se déroule en sens inverse, de droite à gauche, contrairement aux habitudes des peintres archaïques.

Dans la première partie, la Vierge que conduit sa mère (Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ) suivie de Joachim (Ο ΗΟΑΚΗΜ) est présentée au grand prêtre (Ο ΑΦ ΖΑΧΑΡΗΑC ·:·) debout dans l'enceinte du temple, légèrement penché en avant, un encensoir dans la main gauche. De la droite, il fait un geste d'allocution ou de bénédiction, répondant à celui de la Vierge qui tend les deux mains en avant. Derrière les parents, marchent les sept jeunes filles (ΠΑΡΘΕΝΗ), à pas mesurés, sur deux rangs (celles du deuxième rang, de plus grande taille). Elles ont toutes la main gauche fermée sur la poitrine, comme si elles tenaient un cierge que le peintre a oublié de représenter. Et, de

1. C'est exactement celle qu'il a sur le *rotulus* du Vatican (v. Dalton, *Byzantine art*, p. 447, fig. 265) et dans les Octateuques du Sérail et de Vatopédi (v. Uspenskij, *L'Octateuque du Sérail*, *Izvestija* de l'Institut arch. russe de Constantinople, XII, 1907, pl. XXXVIII, fig. 249, 250).

2. Voir t. I, 2, p. 530-531 et pl. 139, n° 1, où l'on remarquera que Josué porte un casque de forme conique, semblable à la coiffure qui paraît désignée ici. A Tchaouch In, l'apparition de l'ange (Jos., 5, 13) est l'unique sujet de l'image, qui représente deux moments successifs de l'action. Ici, elle est seulement rappelée, le véritable objet de la peinture étant le miracle du soleil arrêté dans sa course (Jos., 10, 13).

3. Nous avons de cette scène une photographie dont le cliché est déposé à la Collection des Hautes Études. Elle nous permet de rectifier quelques orthographes portées sur la planche 156. Sur le même cliché paraît tout ce qui est conservé de la Dormition, l'extrémité de la Présentation de Jésus, une partie de la Lutte de Jacob et du Paralytique à la piscine.

même que les parents, elles tendent la main droite d'un mouvement uniforme. Ce geste répété par tout le cortège donne à la composition beaucoup de caractère.

Le sens de l'image est expliqué par la légende suivante écrite entre Anne et Zacharie, au-dessus de la Vierge :

ΟΤΕ ΑΠΕΔΩΘΥ
ΕΝ ΤΟ ΝΑΩ
[ΜΡ ΘΥ]

A gauche, la seconde partie de la scène représente la Vierge (ΜΡ [ΘΥ]) dans le Saint des Saints désigné par les mots : ΤΑ ΑΓΙΑ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ [1]. Elle est assise sur le troisième degré, suivant le texte du Protévangile, et reçoit le pain de la main d'un ange (ΑΓΓΕΛΟC) qui descend du ciel en volant.

Toute la composition, comme celle de la Dormition placée en face, a un air grave et solennel qui pourrait la faire attribuer à une époque ancienne. D'autre part la tonalité de la peinture est la même que dans les images voisines. Et dans les légendes, les caractères sont de même forme qu'à la Lutte de Jacob [2], laquelle est assurément postérieure aux derniers remaniements du monument. Nous pensons que les deux images relatives à l'histoire de la Vierge, Présentation et Dormition, ornaient à l'origine le vestibule de la chapelle à nef unique. Lors des agrandissements, ces deux sujets auront été maintenus aux mêmes places et repeints, mais en conservant l'ancien dessin. Les légendes auront été écrites à nouveau de la même main qui traçait celles de la Lutte de Jacob.

Cette hypothèse explique l'incohérence qui se manifeste dans le décor du narthex, composé en partie de sujets anciens, en partie de sujets ajoutés après coup.

Les scènes de *l'Enfance* du Christ devaient orner, à l'origine, la nef unique, celle de droite, comme l'attestent les restes de la Nativité signalés sur le pilastre du fond. Les autres scènes de l'Enfance auront été transportées dans le narthex lors de son agrandissement, sans qu'on ait cherché à les raccorder avec celles qui s'y trouvaient déjà.

A l'*Annonciation*, dont tout le bas est détruit, on ne distingue plus que le haut du personnage de Marie, debout, à droite, devant un encadrement rectangulaire qui représente la maison ou le dossier du siège [3].

A la *Visitation*, dans un cadre très étroit, la servante, à droite, est rejetée en second plan.

1. Sur cet épisode voir t. I, 1, p. 128.

2. La ressemblance est frappante surtout dans les A et dans les Ω dont le trait central monte très haut (détail négligé dans le dessin de M. Mamboury).

3. Comparer la scène de Taghar (pl. 172).

De la *Nativité*, au fond de la nef droite, il ne reste que le personnage de Joseph, assis tout en bas, à gauche ; au-dessus de lui, l'ange qui parle aux bergers et plus loin sur la droite, le bout de la couche et les jambes de la Vierge. C'est trop peu pour que l'on puisse juger du caractère de l'image. Mais sa position suffit à prouver qu'elle est une des plus anciennes du décor.

L'*Adoration des Mages* a été supposée à l'extrémité du registre occidental, à la voûte du narthex, car sa présence paraît nécessaire, mais rien n'en a été reconnu [1].

La *Fuite en Égypte* nous a paru, à certains moments, incertaine, car nous ne distinguions pas l'Enfant dans les bras de sa mère [2]. Mais *l'Apparition de l'Ange à Joseph*, qui est peinte immédiatement en dessous, dans un cadre distinct [3], ne permet aucun doute à cet égard. Cette scène n'est pas construite sur le modèle ordinaire, car l'ange se baisse pour réveiller Joseph qui paraît dormir accroupi à terre, plutôt qu'étendu sur un lit. Indice probable d'époque tardive.

Présentation de Jésus au temple. D'après les descriptions de nos carnets la scène serait fort semblable à celle de Djanavar Kilissé (pl. 206). A gauche, Joseph et la Vierge portant l'Enfant [4], mais celle-ci a la tête penchée en avant ; à droite, le vieillard profondément incliné, et Anne, la droite levée pour parler, la gauche tenant un cartel avec les mots [5] :

ΤΟΥΤΩ
ΤΟΒΡ///
ΦΩϹ
ΟΥΝ·Ν
////////

Τουτω το βρεφως ου(ρα)ν[ω]ν [βασιλευς εστι.]

1. A la suite, nous avons signalé, d'après le carnet de 1912, un personnage en tunique courte « saint militaire ou ange en costume guerrier », dont toute la partie supérieure a disparu. Le carnet de 1911 spécifie qu'il marche vers la droite. Si le personnage est seul dans son encadrement, c'est une figure isolée qui n'a pas de rapport avec les scènes voisines. Mais s'il n'y a pas, à droite, de traces de l'encadrement (sur ce point les carnets sont muets), ce pourrait être le dernier des mages observant l'étoile.

2. Pour cette raison, la scène a été désignée, en 1912, comme le « Voyage à Bethléem » ; mais en 1927, notre carnet l'appelle sans hésitation « Fuite en Égypte ». D'ailleurs la composition est conforme au type habituel. Jacques en avant, Joseph en arrière ; mais il semble que le personnage de l'Égypte soit méconnaissable ou ait été omis.

3. Disposition semblable à Saint-Théodore (pl. 147, n° 1).

4. Le carnet de 1912 porte : « entre les mains de Marie, je ne distingue pas l'Enfant. » Celui de 1927 spécifie que Marie porte l'Enfant dans ses mains. Ceci justifie l'interprétation que nous avons adoptée pour la scène de la Fuite, la même erreur s'étant répétée deux fois en 1912.

5. Les personnages d'Anne et Siméon se distinguent assez bien sur la photographie mentionnée ci-dessus (p. 134, n. 3). De là notre fig. 81, à la fin de la présente section.

Le même texte se lit à Djanavar Kilissé.

C'est probablement le voisinage de la Présentation de la Vierge au temple qui a déterminé l'auteur des derniers remaniements à mettre à cette place la Présentation de Jésus.

Baptême de Jésus. Η ΒΑΠΤΙCΗC. (Pl. 157, n° 2.) La scène, telle qu'on peut la voir sur le dessin de M. Mamboury, se rapproche beaucoup plus du type des églises à colonnes (t. I, 2, p. 385-386) que du type archaïque (t. I, 1, p. 80-82). On remarquera surtout l'omission du geste pudique de Jésus et le fait que le dieu du fleuve sonne de la trompe sans tourner le dos. Comme à Elmale Kilissé (pl. 119, n° 2), on voit la croix dressée dans le Jourdain, sur une colonne [1], Jésus (IC XC) bénissant les eaux de la main droite, et les rives du fleuve accusées par deux lignes rocheuses qui se réunissent derrière les épaules du Sauveur. Mais d'autres éléments apparaissent qui n'ont pas encore été rencontrés et suggèrent une date plus récente : tout un peuple de poissons et de crustacés dans le fleuve; un long serpent qui se tord, la tête sous les pieds de Jésus [2]; un flambeau allumé dans les eaux [3]. De ces motifs le premier est purement pittoresque; les autres ont une signification symbolique. Quelques autres détails révèlent aussi une iconographie nouvelle. Jean-Baptiste (IW O ΠΡΟΔΡΟΜΟC) porte la mélote, non le costume antique. Des légendes

1. Mais le sommet seul (à gauche de Jésus) en a été aperçu par notre dessinateur. Sur le sens de cet objet, voir t. I, 2, p. 442, n. 3.

2. Allusion au verset du psaume 73, 13 : σὺ συνέτριψας τὰς κεφαλὰς τῶν δρακόντων ἐπὶ τοῦ ὕδατος, que l'on appliquait au Baptême. L'application est ancienne : on la trouve déjà dans le Pseudo-Athanase (Migne, *P. G.*, t. 28, col. 689). Elle est répétée à satiété dans l'Office liturgique, du 2 au 7 janvier. Voir, par exemple, ces paroles de l'Hespérinos du 2 janvier qui paraissent traduire exactement notre image : δεῦρο, ἔκτεινον (ὦ βαπτιστὰ) τὴν σὴν χεῖρα ταχύ, καὶ ἅψαι τῆς κορυφῆς τοῦ συντρίψαντος τὴν κάραν τοῦ δράκοντος (*Ménée*, Janvier, Athènes, 1904, p. 16). Ou encore : σὺ (Χριστὲ) καὶ τὰ Ἰορδάνια ρεῖθρα ἡγίασας (geste de bénédiction de Jésus)... καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε ἐμφωλευόντων συνέτριψας δρακόντων (Hespérinos du 6 janvier, *Ménée*, *ibid.*, p. 75).

3. Souvenir des vieilles légendes rapportant d'une part que Jésus fut baptisé la nuit, d'autre part qu'une flamme apparut dans le fleuve lorsque Jésus y descendit. Sur le premier point, voir le fragment περὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ κυρίου publié et étudié par Jacoby, *Ein bisher unbeachteter Apokripher Bericht über die Taufe Christi*, Strassburg, 1902, p. 14 et suiv. On y lit : ἐβαπτίσθη δὲ ἐν τῷ τριακοστῷ αὐτοῦ ἔτει ὑπὸ Ἰωάννου τοῦ Τυβὶ ια' ὥρᾳ ι' τῆς νυκτὸς ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ποταμῷ.., Le morceau a été souvent utilisé. Il est introduit dans le *Chronicon Paschale* (Bonn, p. 422), qui change ὥρᾳ ι' τῆς νυκτὸς en τῆς ἡμέρας. Mais les autres textes dérivés de la même source ont conservé la leçon primitive (voir les textes réunis par Jacoby). Le second point (la flamme dans le fleuve) est affirmé déjà par saint Justin : καὶ τότε ἐλθόντος τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τὸν Ἰορδάνην ποταμόν, ἔνθα ὁ Ἰωάννης ἐβάπτιζε, κατελθόντος τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τὸ ὕδωρ, καὶ πῦρ ἀνήφθη ἐν τῷ Ἰορδάνῃ... (*Tryph.*, 88, Migne, *P. G.*, t. 6, col. 685, voir la note de Maran, *ibid.*, et les textes cités par Jacoby, *Bericht*, p. 61, 68). L'idée paraît avoir été populaire surtout en Syrie : elle est souvent répétée dans la littérature syriaque. La liturgie grecque l'a adoptée en assimilant Jésus au feu. Voir par exemple les paroles suivantes qu'elle prête au Baptiste : οὐ τολμῶ χειροθετῆσαι τῇ πηλίνῃ παλάμῃ τὸ πῦρ (Hespérinos du 2 janvier, *Ménée*. Athènes, 1904, p. 16) ; οὐ τολμῶ ὁ χόρτος προσψαῦσαι τῷ πυρί (Hespérinos du 4 janvier, *ibid.*, p. 33).

expliquent ce que le spectateur pourrait comprendre de lui-même : la main divine est désignée : ΧΗΡ Κ(υριο)Υ ; la colombe : ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΠΝ(ευμ)Α.

D'ailleurs, la maladresse insigne du dessin dans la figure de Jésus, la rigidité des anges (ΑΝΓΕΛΥ) dressés en l'air sans reposer sur le sol [1], la sécheresse des plis dans les draperies ; ainsi que la forme des lettres dans les légendes, tout contribue à marquer le contraste entre cette peinture et celle de la Présentation de la Vierge ou de la Dormition. Elle est d'une autre main et certainement plus récente. Si la Présentation a été rafraîchie lors des derniers remaniements, le Baptême date entièrement de cette époque.

Transfiguration. On voit deux images fort différentes de la scène ; ce qui prouve à l'évidence qu'il y a eu au moins deux décorations successives, d'époques diverses.

La première image est dans la nef de droite, à la partie gauche de la voûte ; il ne subsiste plus que la tête de Jésus et le haut du corps des deux prophètes ; tout le reste a été détruit par le tambour de la coupole qui mord sur les voûtes des deux nefs. Le Sauveur se détachait sur une grande auréole blanchâtre, sans rayons. Par là, l'image se rapprochait de celle qu'on trouve dans les cercles archaïques, et le décor auquel elle appartenait paraît être d'une époque ancienne.

La seconde image, dans la nef de gauche (partie gauche de la voûte), se rattache au contraire, par certains traits, au type des églises à colonnes. Jésus et les prophètes apparaissent sur trois collines, celle du milieu plus basse que les autres [2]. L'auréole qui entoure le Sauveur est traversée par huit rayons, comme à Qaranleq Kilissé [3]. Jésus semble avoir porté à l'origine une tunique jaune et un manteau blanc ; mais tout est devenu grisâtre avec le temps. Il a le livre dans la main gauche et bénit de la droite, levée devant la poitrine Les apôtres semblent sous les pieds des trois personnages supérieurs. Celui du milieu est prosterné la face contre terre ; les deux autres sont accroupis, un genou en terre et les mains tendues.

Dans l'ensemble, c'est à la scène de Qaranleq Kilissé que l'image ressemble le plus. Pour cette raison, et parce qu'elle est destinée à la remplacer, cette peinture est notablement postérieure à celle de l'autre nef.

1. C'est en vue de l'effet décoratif que le peintre les a représentés une aile levée ; mais le mouvement ne se justifie pas logiquement, et il est d'autant plus malheureux que la seconde aile, par suite d'une étrange distraction, n'a pas été peinte.

2. Ainsi à Elmale Kilissé (pl. 119, n° 1) et Tchareqle Kilissé (pl. 128, n° 2). A Qaranleq Kilissé (pl 101, n° 1), elles sont presque égales, celle de Jésus dépassant un peu les deux autres.

3. A Elmale Kilissé et Tchareqle Kilissé, le nombre est réduit à six, car les rayons horizontaux manquent.

Guérison du paralytique à la piscine de Bézatha [1]. Par sa position même l'image apparaît comme postérieure aux derniers remaniements. C'est le seul exemple que nous ayons trouvé en Cappadoce de cette scène.

A gauche, Jésus-Christ s'avance suivi d'un apôtre. Derrière eux est une maison bien plantée, à la perspective régulière. Au centre, la piscine en forme de vasque circulaire trop petite: elle ressemble au bassin où les femmes lavent l'Enfant, à la Nativité. Au-dessus, un ange court à travers les airs plutôt qu'il ne vole, tenant une longue baguette dont il touche l'eau de la piscine.

En avant de celle-ci, deux infirmes sont étendus sur des grabats. Cinq autres se tiennent à droite, accroupis. Celui qui est le plus proche de la piscine se lève pour y entrer. Tout cela traduit très exactement le récit de saint Jean [2].

Résurrection opérée par Jésus-Christ. L'image est à l'angle de la nef gauche, partie sur la voûte, partie sur le tympan du fond. A la voûte, on voit Jésus marchant à droite suivi de deux apôtres. Devant lui, une femme est prosternée. Sur la lunette, la peinture, très noircie, est presque méconnaissable, mais on distingue un personnage étendu sur une couche.

Il s'agit évidemment d'un scène de résurrection. La résurrection de Lazare doit être exclue parce qu'il n'y a qu'une femme et que le mort n'est pas debout devant le tombeau. Ce peut être la résurrection du fils de la veuve (Lc, 7, 11-17) : la femme prosternée serait la mère. Il n'est pas dit, dans l'évangile, qu'elle ait rien demandé, encore moins qu'elle se soit prosternée [3] ; mais le peintre aurait emprunté ce trait à la résurrection de Lazare. Dans cette hypothèse, la partie droite représenterait le cortège funèbre ; ce que nous avons considéré comme une couche serait la civière posée à terre [4].

On peut aussi — et, sans doute, avec plus de vraisemblance — supposer ici la même scène qu'à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 39) comprenant à la fois la gué-

1. Cette forme est celle qu'adopte le R. P. Lagrange dans son commentaire sur l'*Évangile selon saint Jean*, 3e éd., Paris, 1927, où l'on verra discutées (p. 132-133) les autres leçons : Bethesda, Bethzatha, Bethsaïda.

2. Jn, 5, 2-9. La figure de l'ange descendant du ciel et celle de l'infirme qui se dirige vers la piscine sont la traduction du verset 4 : ἄγγελος γὰρ κατὰ καιρὸν κατέβαινεν ἐν τῇ κολυμβήθρᾳ καὶ ἐτάρασσε τὸ ὕδωρ· ὁ οὖν πρῶτος ἐμβὰς μετὰ τὴν ταραχὴν τοῦ ὕδατος ὑγιὴς ἐγίνετο, ᾧ δήποτε κατείχετο νοσήματι. Ce verset est omis par la plupart de nos éditions critiques, car il manque aux plus anciens manuscrits, mais il est attesté par d'anciennes citations et traductions, et il fait partie du *textus receptus*, que lisaient les décorateurs cappadociens.

3. Καὶ ἰδοὺ ἐκομίζετο τεθνηκὼς μονογενὴς υἱὸς τῇ μητρὶ αὐτοῦ..... καὶ ἰδὼν αὐτὴν ὁ κύριος ἐσπλαγχνίσθη ἐπ'αὐτῇ καὶ εἶπεν αὐτῇ· μὴ κλαῖε. (Lc, 7, 12-13.)

4. Dans le Paris. gr. 74, l'histoire est figurée en deux épisodes : près de la porte de Naïn, le cortège funèbre suit le mort porté en terre sur une civière qui ressemble à un lit ; le cortège arrêté et la civière posée à terre, Jésus touche le bras du jeune homme ([Omont], *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, pl. 107, n° 2).

rison de l'hémorrhoïsse et la résurrection de la fille de Jaïre. La femme aux pieds de Jésus serait l'hémorrhoïsse, non point touchant la robe du Sauveur — ce qu'elle fit, par derrière, sans être vue [1], — mais se prosternant pour avouer la vérité, après que le miracle fut découvert [2]. Alors, la partie droite représenterait l'intérieur de la maison de Jaïre : on y verrait les parents et la jeune fille que Jésus ressuscite en la prenant par la main.

Tant que l'interprétation de cette partie reste incertaine, on ne peut se prononcer d'une façon catégorique entre les deux hypothèses proposées.

Entrée à Jérusalem. A droite, la ville de Jérusalem est représentée par des architectures assez basses, d'où émergent les bustes de deux personnages : ce détail fait penser à la peinture d'El Nazar (pl. 41, n° 3). Puis un personnage de grande taille, probablement féminin, appuie les mains sur les épaules d'un enfant qui élève une palme : ce peut être la « Fille de Sion », que nous avons cru reconnaître, dans une pose assez semblable, à la nouvelle église de Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 343, pl. 79, n° 2). Plus loin, un autre enfant étend sa robe à terre ; en arrière-plan, un autre est sur un arbre. Tout cela rappelle des modèles connus; mais le nombre des personnages est réduit. A gauche, Jésus s'avance sur l'âne suivi, à ce qu'il semble, de deux apôtres.

La position de la peinture sur le tympan, au fond de la nef de droite, ne permet pas de la rattacher sûrement à l'une où l'autre des décorations qui se sont succédé dans cette nef. D'autre part, son iconographie ne fournit pas de traits bien caractéristiques. Cependant quelques-uns des détails notés nous inclineraient à l'estimer assez ancienne et à la rattacher au décor primitif.

Cène (dans la nef gauche). Table semi-circulaire. Jésus est à l'extrémité gauche. Pierre, en face de lui, à l'extrémité droite, est vu en entier : il est assis, les jambes croisées à la turque. Judas est le troisième, de ce même côté. Tous ayant le nimbe, lui seul ne l'a pas. Sur la table, un plat monté sur un pied porte un poisson. Deux autres de même forme ; et vers l'un d'eux, Judas avance la main [3].

La scène appartient au plus récent décor.

1. Sur ce point, les trois synoptiques sont d'accord : ὄπισθεν ἥψατο τοῦ ἱματίου αὐτοῦ (Mc, 5, 27), ὄπισθεν ἥψατο τοῦ κρασπέδου τοῦ ἱματίου αὐτοῦ (Mt, 9, 20; Lc, 8, 44).

2. Τρέμουσα... ἦλθεν καὶ προσέπεσεν αὐτῷ... (Mc, 5, 33). Τρέμουσα ἦλθεν καὶ προσπεσοῦσα αὐτῷ... (Lc, 8, 47). A Saint-Théodore, la femme est aussi prosternée devant Jésus, mais toute la scène est inversée (pl. 148, n° 1). En outre, un détail y précise le sens de l'image : le geste violent de Pierre qui semble manquer ici.

3. Comparer Qaranleq Kilissé (pl. 101, n° 2).

Trahison. Nous avons noté seulement (en 1927) que Judas vient de la gauche et embrasse Jésus d'un mouvement véhément. Le reste paraît très confus : rien n'avait pu être distingué aux voyages précédents.

Crucifixion (dans la nef droite). I CTA[β]POCVC· La composition se rattache à celle des églises à colonnes et de Qarabach Kilissé (pl. 199, nº 1). Jésus est seul en croix, sans les larrons. Il a les bras fortement pliés aux coudes, et les bras de la croix eux-mêmes forment une ligne anguleuse [1]. A droite, saint Jean et le centurion prononçant les paroles : ΑΛVΘΟC Θ̄V IOC ЄϤIN OVTOC [2]. A gauche, trois saintes femmes, les deux premières ayant même attitude et même geste qu'à Qaranleq Kilissé (pl. 100, nº 1) ; la troisième n'a pas les mains couvertes du manteau et répète le geste de la seconde.

Les deux soldats sont très petits.

Dans le haut, deux anges volant. Soleil et lune.

Par son iconographie, ainsi que par la graphie de ses légendes (remarquer l'emploi de V), l'image apparaît comme relativement récente.

Ensevelissement de Jésus. (Nef gauche.) Cette scène et la suivante, placées l'une sur l'autre dans la section de voûte épargnée par le tambour de la coupole, ne peuvent avoir appartenu qu'au dernier décor.

Le corps, enveloppé de bandelettes entrelacées, est déposé dans le tombeau par Joseph et Nicodème qui se tiennent à genoux, le buste incliné en avant. En arrière-plan, plusieurs personnages, parmi lesquels on distingue au moins une femme, se penchent pour observer la scène. On a vu quelque chose de semblable à Toqale Kilissé (pl. 85, nº 3) ; mais ici, l'attitude de Joseph et Nicodème fait penser à l'épisode du Thrène autant qu'à celui de la Sépulture et il semble que l'image du tombeau tienne moins de place. L'ancien thème est modifié sous l'influence d'images plus récentes.

Les saintes femmes au tombeau. Le tombeau est à droite ; les myrophores à gauche, suivant le modèle ordinaire. Entre deux, l'ange, de très grande taille, assis au milieu d'une auréole lumineuse. A ses pieds, deux soldats étendus à terre. Le tombeau, terminé en bas par un triangle dont la pointe est tournée vers le sol, paraît avoir

1. Mêmes traits au Qouchlouq de Qeledjlar (pl. 60, nº 4). Dans les églises à colonnes, les bras de Jésus sont raides. Ils le sont moins à Qarabach Kilissé.

2. Mt., 27, 54 : ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος. Même légende, avec de légères variantes à la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 84, nº 2), à Qaranleq Kilissé (pl. 100, nº 1), à Qarabach Kilissé (pl. 199, nº 1).

la même forme singulière qu'à Qarche Kilissé (pl. 145, n° 2). Les myrophores sont peut-être trois.

Descente aux Limbes. Η ΑΝΑΣΤΑCIC· (Pl. 157, n° 1.) Par la raideur des attitudes et la maladresse du dessin, par la multiplication des légendes, aussi bien que par la forme des caractères, partiellement accentués, la peinture est apparentée à celle du Baptême. Elles sont toutes deux du même pinceau. On s'en rend compte par le dessin de M. Mamboury qui nous dispensera d'une longue description [1].

Jésus-Christ (ΙC ΧC) est immobile — non en mouvement, comme on l'a toujours vu jusqu'ici — debout sur les portes brisées de l'enfer, tenant d'une main la croix, de l'autre saisissant le bras d'Adam (Ο ΑΔΑΜ) qui sort de sa tombe. Derrière celui-ci, Ève (ЄΒΒΑ) tend les deux mains. De l'autre côté, les prophètes (ΔΑΔ, Ο CΟΛΩΜΟ[Ν]), auxquels est joint le Prodrome (ΙΩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC). Sur le cartel de David on lit ces paroles, empruntées au livre des Psaumes.

ΟΤΗ CINЄ	ὅτι συνέτριψεν
ΤΡΙΨЄΝ	πύλας χαλκᾶς,
ΠΙΛΑC ΧΑΛ	καὶ μόχλους
ΧΑC ΚЄ ΜΟ	σιδηροῦς συνέκλασεν.
ΧΛΟΥC CI	(Ps. 106, 16).
C	
ΔΙΡΟΥ	

De l'autre côté, sont peintes les paroles suivantes, où l'on retrouve, dans une citation de saint Paul, un souvenir du texte d'Osée dont celui-ci s'est inspiré [2] :

·∴· ΠΟΥ CΟΥ ΘΑΝΑΤЄ	ποῦ σου, θάνατε,
ΤΟ ΝΗΚΟC·ΠΟΥ	τὸ νῖκος; ποῦ
CΟΥ ΑΔΗ	σου, θάνατε,
ΤΟ ΚЄΝ	τὸ κέντρον;
ΤΡΟC ·∴·	(I Cor., 15, 55).

Dans le bas, l'Hadès (Ο ΑΔΗC), terrassé et enchaîné, s'efforce vainement de retenir Adam par le pied.

Ascension. Jésus-Christ est au sommet de la voûte, au centre d'une grande

1. La ligne courbe qui limite le dessin à droite, en bas (elle appartient à l'encadrement du tableau) suit le bord de l'entaille faite dans la voûte par le tambour de la coupole.

2. Os., 13, 14: ποῦ ἡ δίκη σου, θάνατε; ποῦ τὸ κέντρον σου, ᾅδη;

auréole. Les anges sont au-dessus, et ils semblent la tirer à eux plutôt que la porter. La Vierge et les apôtres sont sur les deux côtés (la Vierge à droite). Les personnages sont séparés par des arbres aux feuillages jaunâtres ; leurs poses sont animées, mais non tourmentées ; deux apôtres, près de la Vierge, forment un groupe d'une expression remarquable : l'un lève le bras vers le Christ, l'autre ouvre les deux mains devant la poitrine dans un geste d'extase. Mais il y a dans tout cela quelque chose de calme et de mesuré, qui rappelle les décors archaïques. Cette scène appartient, sans aucun doute, à la décoration primitive.

Dormition de la Vierge. (Pl. 158, n° 2 : dessin de M. Mamboury.) Composition simple et grave. Les apôtres manifestent leur douleur par des gestes mesurés. Saint Jean se penche sur la couche funèbre ; un autre semble vouloir embrasser les pieds de la Mère de Dieu. En arrière, Jésus, entre les deux évêques [1] et de même taille qu'eux, tient l'âme de la défunte et la tend à deux anges descendus du ciel pour l'emporter. Quelques architectures dans le fond.

Comme la Présentation de la Vierge qui lui fait face, cette peinture se distingue des images plus récentes de la nef, et la composition paraît appartenir au décor primitif. Mais elle peut avoir été rafraîchie dans la suite [2].

Conclusion.

Réunissons et résumons les conclusions déjà signalées au fur et à mesure de la description.

A l'origine, il semble que la chapelle à nef unique ait eu un décor à peu près disposé comme au pigeonnier de Tchaouch In. Dans le narthex, qui était petit, on avait un cycle de la Vierge. Deux scènes en subsistent, probablement repeintes, mais conservant le dessin primitif ; Présentation au temple et Dormition. D'autres, telles que la Nativité ou l'histoire d'Anne et de Joachim, devaient orner les parois latérales qui ont été détruites ou modifiées. La paroi nord a disparu, lorsque le narthex fut agrandi pour s'étendre jusqu'à une seconde nef ; celle du côté sud semble avoir été remaniée quand fut construit le mur de façade en pierre.

Dans l'ancienne nef, toute la partie de la voûte située vers le sanctuaire était

1. Sur ces deux personnages, voir ce qui est dit ci-dessus, p. 124.

2. La main que M. Mamboury a représentée sur la poitrine de la Vierge (et qui se distingue sur nos photographies) appartient à la Mère de Dieu. Il ne faut pas y voir celle du Juif qui fut coupée par l'ange pour avoir osé toucher la couche où la Vierge était étendue; car l'épisode est tardif, et lorsqu'il est peint, la main sacrilège touche à peine le bord du lit funèbre.

occupée par une Ascension conservée, au moins dans ses traits essentiels. Le reste comportait des scènes de la vie de Jésus se déroulant non pas en frises, comme à Tchaouch In (ce qui indique une date un peu plus récente), mais en une suite de tableaux séparés. Il semble que l'on avait les épisodes de l'Enfance et quelques miracles. De ce décor il reste certainement deux fragments très mutilés : ceux de la Nativité et de la Transfiguration. L'Entrée à Jérusalem appartient peut-être à la même série.

Les remaniements et agrandissements semblent avoir été faits au moins en deux stades successifs [1]. D'abord, adjonction d'une seconde nef, qui entraînait le prolongement du narthex. Ensuite, élargissement des passages entre les deux nefs et le narthex, creusement du tambour et de la coupole, si mal placés sur les voûtes. Le mur de façade, qui paraît avoir modifié la forme du narthex, a pu être fait à cette époque pour consolider la roche affaiblie par de nombreux évidements. Cependant son aspect relativement neuf porterait à le croire plus récent [2].

Il est vraisemblable que ces différents travaux ont eu leur répercussion sur la succession des images étrangères au décor primitif. Mais, pour elles, il est difficile d'établir une chronologie précise. Le Paralytique à la piscine, Jacob et Josué sont parmi les images les plus récentes. S'il y a, dans le narthex, contre le pilier qui sépare les deux nefs, des vestiges d'un Jugement dernier, celui-ci ne peut avoir été peint qu'à une époque où le narthex présentait, du côté de l'église, une paroi continue, percée seulement de deux portes. Il serait donc antérieur aux derniers remaniements.

Les scènes de l'Enfance qui occupent la voûte dans la partie nord du narthex paraissent y avoir été transportées de la nef droite, pour faire place à d'autres sujets. Ceci peut avoir été fait dès le premier agrandissement du narthex [3] ; mais il semble plutôt que ce soit le résultat des derniers remaniements.

Aux voûtes des deux nefs, une partie des sujets est ancienne (dans la nef droite : Ascension, Transfiguration). Une partie, qui épouse les formes produites par le creusement de la coupole, est postérieure à ce travail et appartient au décor le plus récent. D'autres scènes peuvent avoir été peintes avant ce travail : ainsi la Crucifixion, à droite de la nef sud, et tout le côté gauche de la voûte dans la nef nord.

D'ailleurs, entre les deux stades, il ne semble pas qu'il se soit écoulé un très long

1. Nous ne parlons pas ici des derniers travaux qui mirent en communication le narthex avec la salle à pilier central. Cette dernière étant sans décor n'a dû être ajoutée qu'à une époque récente.

2. Il peut aussi avoir été réparé ou simplement repiqué à l'époque moderne.

3. Dans cette hypothèse, il faudrait que d'autres peintures aient précédé à la voûte de la nef, une partie au moins de celles qu'on y voit aujourd'hui (Baptême, Limbes).

intervalle de temps. En sorte que, dans tout l'ensemble du décor, on peut se contenter de distinguer deux périodes : l'une relativement ancienne, où l'on retrouve, dans l'iconographie, certains caractères de l'époque archaïque ; l'autre plus récente, certainement postérieure aux églises à colonnes de Gueurémé. Dans cette dernière série, où tout n'est pas de même date, nous avons cru saisir quelques traits communs avec les peintures de Qarche Kilissé ; d'autres pourraient indiquer une date plus tardive. Toutefois l'aspect général des peintures, et la forme des lettres dans les légendes ne permettent guère de rabaisser les plus récentes de ces images au delà du quatorzième siècle [1].

Enfin il est probable qu'au moment où fut exécutée la dernière décoration, tout le reste fut restauré de manière à obtenir, pour l'ensemble, une tonalité uniforme.

1. Les graffites dont le bas des murs est couvert, comme partout, montrent aussi que le décor, même le plus récent (exception faite, bien entendu, pour l'image colossale de saint Michel dans le narthex), remonte à une assez haute antiquité. Mais nous n'avons trouvé de dates que parmi les signatures de visiteurs modernes. Quelques-unes toutefois sont d'un âge respectable : 1719, 1705, 1701, pour ne citer que les plus anciennes. Elles prouvent que le monument n'a jamais cessé d'être visité.

Fig. 81. — La prophétesse Anne à l'Archangélos.

IV. — Hagios Stéphanos

L'église dite « Hagios Stéphanos » est dans un cône à quelques pas à l'est de l'Archangélos, et dans le même enclos. Elle faisait partie du même monastère. Elle aussi a été dévastée après l'exode des Grecs.

C'est un vaisseau rectangulaire, assez vaste (environ 8 m. sur 4), quelque peu irrégulier, et d'aspect archaïque. Couvert par un plafond, il a une abside basse, fermée par deux chancels. Un mur disgracieux, construit à l'intérieur, renforce la paroi droite affaiblie par le percement d'une fenêtre. (Voir pl. 155, n° 3.)

L'intérêt de cette église lui vient tout de son décor où, comme à Hagios Vasilios d'Élévra, on perçoit un singulier mélange d'influences iconoclastes et anti-iconoclastes. Le décor est, en très grande partie, linéaire et floral ; mais il contient, en même temps, des figures de saints. Toutefois nous n'y trouverons pas, comme nous avons fait près de Sinassos, des motifs ou des inscriptions spécifiquement iconoclastes. Par contre, nous en relèverons qui ne peuvent être l'œuvre que des iconodules. En somme le décor tout entier paraît dû à ces derniers ; et si on lui a donné quelque apparence iconoclaste, c'est sans doute par mesure de prudence, ou pour obéir à des prescriptions de l'autorité. On le voit : la situation semble inverse de ce qu'elle était à Hagios Vasilios.

Du reste, il y a eu plusieurs couches successives, que nous distinguerons au cours de la description ; mais la plus grande partie de ce qui subsiste aujourd'hui est d'une seule et même époque.

Décor de la nef

Au *plafond*, on n'aperçoit qu'une seule couche de peinture. Décor de caractère strictement iconoclaste (pl. 155, n° 3).

Tout autour, en guise de bordure, un entrelacs rouge et jaune, sur fond blanc, assez semblable à celui de Toqale Kilissé (ancienne église — v. t. I, 1, p. 294, fig. 34) et de Tavchanle Kilissé (ci-dessus, p. 99, fig. 74). Mais ici, les médaillons qu'il enserre ne contiennent que des fleurons.

Le reste du champ, à l'intérieur de cette bordure, est divisé en trois parties.

La première, vers le fond, est couverte par une répétition, sur plusieurs rangs, du même motif formant un réseau dont les mailles s'entrelacent dans tous les sens. Au lieu d'être développé en longueur, il s'étale sur une surface rectangulaire (voir la figure 82, à la fin du présent chapitre).

La seconde contient un damier dont les cases, coupées de diagonales, sont formées de carrés concentriques, alternativement rouges, blancs, verts, jaunes, rouges, blancs. Le même motif paraissait au plafond de Hagios Vasilios d'Élévra (pl. 154).

La troisième, vers le sanctuaire (pl. 155, n° 4), est ornée d'une grande croix gemmée, aux extrémités pommées, se détachant sur un tapis de rinceaux largement dessinés qui couvrent tout le champ. Le fond est jaune ; la croix est rouge ; les rinceaux blancs portent des fruits rouges, en forme de grenades ou de grappes, que picorent çà et là quelques oiseaux.

Sur *la paroi gauche*, ornée d'arcatures aveugles, s'étend un décor floral, blanc et rouge, sur fond jaune, de même époque que celui du plafond. Il est conservé en grande partie et couvre le fond des arcades et les écoinçons au-dessus de celles-ci, laissant par endroits apparaître quelques fragments d'un décor plus ancien.

Au deuxième écoinçon de ce même côté, on voit un médaillon rouge avec un buste de femme, nimbé de jaune. Juste en dessous, la croix aux extrémités pommées, avec de larges branchages partant du pied, que nous reproduisons, pl. 158, n° 1, d'après un dessin de M. Mamboury. Elle est désignée par les mots [1] :

I CTAVPOC
THC AΓHAC Є
ΦЄMHAC

La croix de sainte Euphémie ; ces mots font allusion à un épisode du supplice de la sainte tel qu'il est rapporté par Astérios d'Amasée décrivant la peinture que l'on connaît [2]. La vierge martyre, après une première série de tourments, est ramenée dans sa prison et tandis qu'elle prie, les mains levées vers le ciel, elle voit une croix apparaître au-dessus de sa tête [3].

1. La copie que nous donnons ici a été faite en 1927. Dans le dessin de M. Mamboury, que nous reproduisons sans y rien toucher, la dernière lettre de la seconde ligne, presque effacée, a été omise. Remarquer, dans le nom Ефемна; (= Εὐφημίας), la chute de υ devant φ, et la substitution de ε à η : le premier phénomène est fréquent ; le second est rare.

2. Sur ce texte, bien souvent cité depuis, voir Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture... avant la querelle des iconoclastes*. Paris, 1879, p. 63-65).

3. Εὐχομένη δὲ ταύτῃ φαίνεται ὑπὲρ κεφαλῆς τὸ σημεῖον ὃ δὴ Χριστιανοῖς προσκυνεῖσθαί τε πέφυκε καὶ ἐπιγράφεσθαι, σύμβολον, οἶμαι, τοῦ πάθους ὅπερ αὐτὴν ἐξεδέχετο (Migne, *P. G.*, t. 40, col. 337).

Il semble légitime de conclure que la figure féminine, représentée dans le médaillon placé au-dessus, est celle de sainte Euphémie.

Le récit de l'évêque d'Amasée jouissait d'une grande popularité parmi les iconodules, car on y trouvait la description d'une peinture remontant au quatrième siècle : excellent argument pour défendre l'usage des images et en montrer l'antiquité. Aussi le texte fut-il cité tout entier, à deux reprises dans les sessions IV et VI, du septième concile[1], et on le voit invoqué dans les ouvrages de controverse[2].

D'autre part, on sait que Constantin Copronyme avait fait jeter à la mer la châsse et les reliques de sainte Euphémie et profané son église à Chalcédoine. Théophane raconte[3] que le précieux trésor, ayant miraculeusement abordé à Lemnos, y fut recueilli et conservé jusqu'au jour où, sous le règne d'Irène et Constantin VI, il fut solennellement ramené dans son ancien sanctuaire. Ces faits contribuèrent certainement à exalter la dévotion des iconodules envers la sainte ; et nous ne croyons pas nous tromper en reconnaissant leur influence sur la peinture qui nous occupe[4].

Mais de là deux conséquences suivent nécessairement : le décor dont fait partie cette image (auquel appartient aussi le plafond) est l'œuvre des iconodules ; il a été exécuté, pendant la deuxième crise iconoclaste, dans la première moitié du neuvième siècle.

Sur cette même paroi, un autre pilastre porte une croix pareille à celle de sainte Euphémie mais sans inscription, ni médaillon. Et en deux endroits, apparaissent, sous le décor floral, des vestiges de peintures plus anciennes. Sous la première arcade : une figure masculine (coupée plus tard à mi-corps par un arcosolium), drapée dans un manteau rouge qui flotte en arrière. Sous la deuxième arcade, un saint cavalier, monté sur un cheval rouge, combat le dragon. Dans l'une et l'autre peinture, la draperie est traitée à grands traits, les plis étant marqués ici par des lignes blanches, là par des lignes noires. Ces figures ont d'abord été couvertes par une couche uniforme de peinture grise. Puis, une troisième couche porte le décor floral, sur fond jaune.

1. Mansi, *Sacrorum Conciliorum... collectio*, t. XIII, col. 16-17, 308-309. Après la première de ces lectures, les commissaires impériaux tirent la conclusion : εὐσεβὴς τοιγαροῦν ἡ τέχνη τοῦ ζωγράφου.

2. Par exemple par le patriarche Nicéphore : *Antirrheticus*, II, 16, Migne, *P. G.*, t. 100, col. 364.

3. Édition de Boor, p. 439-440, Bonn, p. 679. La date du retour des reliques à Chalcédoine est fixée par lui à l'indiction IV, c'est-à-dire à l'année 795-796.

4. Les critiques modernes se sont demandé si la sainte Euphémie dont parle Astérios est bien celle de Chalcédoine, car les *Actes* du martyre de cette dernière ne concordent pas avec la description de l'évêque d'Amasée (v. *AA. SS.* Septembre, t. V, p. 264-266, où les Bollandistes défendent l'authenticité des *Actes* contre Tillemont qui l'attaquait en raison de ce désaccord). Nous croyons pouvoir négliger cette discussion, car il est manifeste que, pour les pères du septième concile, comme pour saint Nicéphore, il ne peut être question que de la seule Euphémie qui fût alors populaire à Constantinople. Il en était de même assurément, pour nos décorateurs cappadociens.

Sous la troisième arcature, au contraire, on distingue une peinture sur fond rouge, postérieure au décor floral. A gauche, un ange vêtu de blanc lève la main vers un autre personnage, presque effacé, qui se tenait à droite. Probablement une *Annonciation*. A la place de la figure que nous croyons être la Vierge, le dernier enduit tombé laisse voir des restes du décor floral. Il y avait là une grande croix accostée d'une inscription que nous reproduirons plus loin.

Paroi orientale. Même succession que sous la dernière arcade. Sur le fond, courait le décor floral, accompagné, à gauche de l'ouverture de l'abside, d'une longue inscription (voir ci-dessous). A gauche de ce texte est une sainte nimbée, vêtue de rouge, les bras ouverts dans le geste de l'orante. Cette peinture, comme la scène de l'Annonciation, est plus récente que le décor floral. A droite de l'abside, le mur adventice masque la plus grande partie du décor qui paraît n'avoir comporté que des feuillages. (Voir pl. 155, n° 3.)

Paroi droite. Il semble qu'il y ait eu, à l'origine, une image de la *Communion des apôtres.* On aperçoit quelques apôtres marchant vers la gauche et on peut lire les noms : ΛΟVΚΑC, MA[ρ]ΚON. Le reste a péri[1]. La peinture a été couverte elle aussi d'un badigeon gris qui s'est écaillé en partie. Elle serait donc antérieure au décor floral, lequel du reste ne paraît pas avoir été étendu sur cette paroi.

Ces peintures antérieures, tant à la paroi droite qu'à la paroi gauche, peuvent avoir été faites après le rétablissement des images par Irène; puis masquées par prudence lorsque la persécution reprit sous Léon l'Arménien.

Décor de l'abside.

A l'arc du sanctuaire, on voit deux bustes de saints en médaillons, au milieu d'un décor aux tons rouges et jaunes, de même date que le plafond. Les médaillons présentent les mêmes caractères que celui de sainte Euphémie. Ici encore, subsistent quelques vestiges d'une couche sombre, qui a recouvert ce décor à une date postérieure, mais qui est presque entièrement tombée.

Au sommet de l'abside, dans un large cercle, est peinte une croix aux extrémités pommées, pareille à celle du plafond. Plus bas, au fond d'une niche, une autre croix, avec des branchages opulents partant du pied, ressemble à celle de sainte Euphémie. Tout ceci appartient au même décor que le plafond.

1. Voir la même scène à Qeledjlar Kilissé (pl. 54, n° 5) et Qarabach Kilissé (pl. 197, n° 2).

Au pourtour de la paroi, une série de personnages debout est à peu près détruite. Mais on peut lire encore, sur les cartels que tiennent deux de ces figures, les textes suivants :

+ ЄГО	Cf. Jn, 1, 23 : ἐγὼ
ΦΟΝ	φωνὴ βοῶντος
ΗΒΟΟ	ἐν τῇ ἐρήμῳ...
ΝΤΟϹ	Mt, 3, 3, Mc, 1, 3, Lc, 3, 4 :
ЄΝΤΪ	ἑτοιμάσατε τὴν
ЄΡΗΜ	ὁδὸν κυρίου [1]...
ΟΥΤΥ	
ΜΑϹ	
ΑΤЄ	
+ ΗΔЄ	Cf. Jn, 1. 29 :
ΟΑΜΝ	ἴδε ὁ ἀμνὸς
ΟϹΤϬ	τοῦ Θεοῦ
ΘЄϬΩ	ὁ αἴρων
Є//ΡΟ	τὴν ἁμαρτίαν
ΤΗΝΑ	τοῦ κόσμου [2].
ΜΑΡΤ	
ΗΑΤϬ	
$\text{ΚΟϹ}^{\text{Μ}}_{\text{ΟΥ}}$	

Si l'on en juge par ces textes, le Baptiste figurait deux fois dans la série : à l'extrémité droite et un peu plus à gauche. Ceci ne s'expliquerait guère dans l'hypothèse d'une série de saints isolés. Peut-être avait-on là deux épisodes du témoignage rendu à Jésus par le Baptiste (Jn, 1, 19-34) : d'après l'évangéliste les deux déclarations que nous venons de lire furent faites en deux jours différents [3].

Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, les figures peintes au bas de la paroi, ainsi que les médaillons du grand arc, appartiennent au même décor que la croix du sanctuaire et que le plafond. Il y a donc ici, encore plus qu'à Hagios Vasilios

1. Dans les synoptiques, la première partie du texte est la même que dans saint Jean, moins le mot : ἐγώ. L'auteur de la peinture lisait : ἡτοιμάσατε, qu'il a écrit : υτυμασατε.

2. Au mot ερο (= αἴρων), il semble que le peintre ait écrit une lettre parasite qui a été effacée à dessein. Dans ce texte, double chute du ν final.

3. S'il en est ainsi, quelques-uns au moins des personnages qui accompagnent le Baptiste représenteraient non des saints, mais les Juifs qui viennent l'interroger. Nous devons ajouter toutefois que, d'après nos carnets, il n'apparaît pas que quelques-unes seulement des figures soient nimbées. D'autre part, on a déjà vu à Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, des scènes jointes, à cette même place, à des images de saints (t. I, 2, p. 513-514).

d'Élévra, contradiction apparente entre les deux parties du décor, l'une qui semble iconoclaste et l'autre non.

Mais, comme nous l'avons observé, le médaillon et la croix de sainte Euphémie ne pouvant être l'œuvre que d'iconodules, et du neuvième siècle, c'est à eux qu'il faut attribuer tout l'ensemble du décor. Et c'est par prudence, ou par ordre, qu'ils se sont partiellement conformés aux principes de leurs adversaires [1].

Inscriptions et graffites.

L'inscription peinte à gauche de l'ouverture de l'abside se voit distinctement sur la photographie de la planche 155, n° 3. Voici notre copie, contrôlée en 1927 [2] :

Inscr. 154.

+ ΝΗΕΓΥΛΥΘΕΘ
ΙCΗΝΕΧΗΡΕCCΟΥΔΗ
ΑΠΟΤΕΤΑΥΓΜΕ
ΝΗΠΡΟCΚΝΕΝC
ΤΕΝΑΓΜΥC
ΑΛΑΛΥΤΥCΚΕ
ΔΑΚΡΥCC
ΥΝΠΑΘΗC
ΕΝΤΥΧΑ
ΝΟΥCΑΤ
ΟΥΟCΟΥ
ΖΘΩΗΜ
ΟΝΠΑΝ
ΤΟCΓΑΡ
ΗCΑΚ
ΟΥΗΤΗC
ΜΗΤΡΟ//
ΤΑC////
ΗCΙ//

Le même texte (mais accidentellement incomplet) a déjà été rencontré à Qarche Bedjaq près de Matchan dans une chapelle à décor floral, dont les tons rouges et jaunes rappellent ceux de la présente église (t. I, 2, p. 505 et 507, inscr. 85).

La lecture est assurée et facile, sauf à la première ligne où peut-être le peintre a écrit par erreur Γ au lieu de Π [3], et où il semble avoir commis d'autres confusions.

1. D'ailleurs, en tout ce qu'ils leur ont emprunté, pas plus que dans les textes qu'ils ont écrits, on ne peut rien relever qui ne soit orthodoxe.

2. Quelques ligatures ne peuvent être reproduites.

3. Peut-être aussi un accident a-t-il fait disparaître la seconde branche du Π, mais si proprement que ni sur place, ni sur les photographies, nous n'avons pu en reconnaître la moindre trace.

d'Élévra, contradiction apparente entre les deux parties du décor, l'une qui semble iconoclaste et l'autre non.

Mais, comme nous l'avons observé, le médaillon et la croix de sainte Euphémie ne pouvant être l'œuvre que d'iconodules, et du neuvième siècle, c'est à eux qu'il faut attribuer tout l'ensemble du décor. Et c'est par prudence, ou par ordre, qu'ils se sont partiellement conformés aux principes de leurs adversaires [1].

Inscriptions et graffites.

L'inscription peinte à gauche de l'ouverture de l'abside se voit distinctement sur la photographie de la planche 155, n° 3. Voici notre copie, contrôlée en 1927 [2] :

Inscr. 154.

+ ΝΗΕΓΥΛΥΘΕΘ
ΙCΗΝΕΧΗΡΕCCΟΥΔΗ
ΑΠΟΤΕΤΑΥΓΜΕ
ΝΗΠΡΟCΚΝΕΝC
ΤΕΝΑΓΜΥC
ΑΛΑΛΥΤΥCΚΕ
ΔΑΚΡΥCC
ΥΝΠΑΘΗC
ΕΝΤΥΧΑ
ΝΟΥCΑΤ
ΟΥΟCΟΥ
ϩΘΩΗΜ
ΟΝΠΑΝ
ΤΟCΓΑΡ
ΗCΑΚ
ΟΥΗΤΗC
ΜΗΤΡΟ//
ΤΑC////
ΗCΙ//

Le même texte (mais accidentellement incomplet) a déjà été rencontré à Qarche Bedjaq près de Matchan dans une chapelle à décor floral, dont les tons rouges et jaunes rappellent ceux de la présente église (t. I, 2, p. 505 et 507, inscr. 85).

La lecture est assurée et facile, sauf à la première ligne où peut-être le peintre a écrit par erreur Γ au lieu de Π [3], et où il semble avoir commis d'autres confusions.

1. D'ailleurs, en tout ce qu'ils leur ont emprunté, pas plus que dans les textes qu'ils ont écrits, on ne peut rien relever qui ne soit orthodoxe.

2. Quelques ligatures ne peuvent être reproduites.

3. Peut-être aussi un accident a-t-il fait disparaître la seconde branche du Π, mais si proprement que ni sur place, ni sur les photographies, nous n'avons pu en reconnaître la moindre trace.

Nous lisons :

+ Νη ε [π]υλυ Θεου ισην ε χηρες σου δηαποτεταυγμενη προς Κ(υριο)ν, εν στεναγμυς αλαλυτυς κε δακρυσ(ι) συνπαθη(α)ς εντυχανουσα το υο σου (και) Θ(ε)ω ημον· παντος γαρ ησακουη της μητρο[ς] τας [δε]ησι[ς].

A la première ligne, il semble que le peintre, ayant interverti les deux lettres Ε Η, ait voulu écrire : νε η πυλυ (= ναὶ ἡ πύλη) Θεου [1]. Il y a là une allusion certaine au titre de « porte divine », souvent donné à la Vierge, et que nous trouvons justement dans une épigramme presque contemporaine, célébrant la restauration des images sous Michel III :

τῆς εἰσόδου δ' ὕπερθεν ὡς θεία πύλη
στηλογραφεῖται καὶ φύλαξ ἡ παρθένος [2].

Mais l'application qui en est faite ici n'est pas tout à fait juste — ou, du moins, pas traditionnelle. Car ce titre dérive d'un verset d'Ézéchiel décrivant la porte orientale du temple « qui reste close » [3], où les exégètes, depuis une haute antiquité, ont voulu voir une image de la Mère de Dieu, qui leur a fourni un argument pour démontrer sa perpétuelle virginité [4]. C'est donc improprement que nous voyons la métaphore appliquée, non à la Vierge même, mais aux « mains de la Vierge ». Sans doute l'auteur du texte veut-il dire que, par son intercession, elle nous donne *accès auprès de Dieu* [5].

Le reste est clair. Mais il faut supposer que le participe εντυχανουσα (= ἐντυγχάνουσα) se rapporte à un vocatif Θεοτόκε sous-entendu [6].

1. A vrai dire, la graphie correspond à : νὴ αἱ πύλοι... expression barbare, mais qui n'est pas impossible, l'auteur se montrant très peu sûr de ses formes grammaticales : n'emploie-t-il pas un peu plus bas δηαποτεταυγμενη (= διαποτεταμένοι) comme un féminin ? A moins que l'on ne veuille voir ici, comme dans le nom de sainte Euphémie, de nouveaux exemples de confusion entre η et ε. — Dans le dernier mot, singulière contamination des participes : τεταμένος et τεταγμένος. (Rapprocher : εκελαιυγε, inscr. 132.)

2. *Anthol. Pal.*, I, 106, v. 8-9.

3. Καὶ εἶπεν πρὸς μὲ Κύριος· ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται, καὶ οὐδεὶς μὴ διέλθῃ δι' αὐτῆς· ὅτι Κύριος ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραὴλ εἰσελεύσεται δι' αὐτῆς, καὶ ἔσται κεκλεισμένη (Ézéch., 44, 2).

4. Voir le commentaire de Cornelius à Lapide sur ce passage, où l'on trouvera les principaux textes patristiques sur lesquels est basée l'interprétation. Ajoutons seulement les vers suivants de Georges Pisidès (*Hexaemeron*, v. 1801-1804, Migne, *P. G.*, t. 92, col. 1572) :

Ἡ μυστικὴ κλεὶς τῆς θεοδόχου πύλης,
δι' ἧς ἄσαρκος εἰσεληλυθὼς Λόγος
ἐξῆλθεν ὢν ἔνσαρκος, ἐσφραγισμένην
ἀφεὶς ἐκείνην, ὥσπερ εὗρε τὴν θύραν.

L'illustration du verset de la « porte close » a pénétré dans l'iconographie à une date assez tardive. On la trouve, par exemple, à Lesnovo, au milieu du quatorzième siècle (v. Okunev, *Lesnovo*, dans *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, p. 238).

5. C'est dans un sens assez voisin que Georges Pisidès appelle Grégoire de Nysse : Θεοῦ πύλην (il y joint le titre ; Θεοῦ πήγην), entendant que, par lui, nous recevons de Dieu la vérité. (*Contra Severum*, v. 378-381, Migne, *P. G.*, t. 92, col. 1649.)

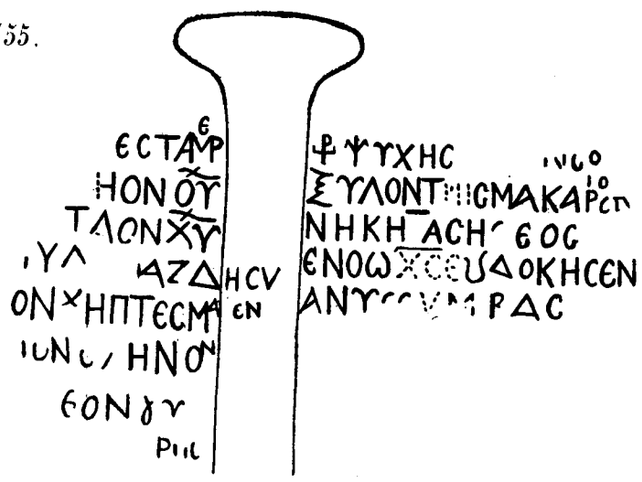
6. Comprendre : ἐντυγχάνουσα τῷ υἱῷ σου... πάντως

Nous avons signalé une autre inscription sur la paroi gauche, accostant une grande croix qui appartenait au même décor que le plafond.

La partie gauche, seule visible autrefois, a été publiée, sans interprétation, dans les *Mélanges de la Faculté Orientale* (Beyrouth, t. VI, 1913, p. 376). Nous redonnons la même copie, avec quelques corrections faites en 1927; mais le sens n'en devient pas plus clair.

Au même voyage, en grattant la couche postérieure qui les recouvrait, nous avons fait apparaître, à droite de la croix, cinq lignes que nous ajoutons ici. Elles ne prolongent pas exactement les lignes de gauche, en sorte qu'elles peuvent représenter un texte différent. Nous pensons plutôt qu'elles en sont la suite.

Inscr. 155.



Dans la partie gauche où les lacunes, au début des lignes, sont de longueur incertaine, nous ne reconnaissons qu'un petit nombre de mots ;

τιμι]ε σταυρε
... ηον (= υἱὸν ?) [θ](εο)υ
... δου]λον Χ(ριστο)υ
.....δη(α) σ(ο)υ [1]

γάρ.... Le verbe ἐντυγχάνειν au sens de « supplier » ou « intercéder » est fréquent dans la version des Septante et dans le Nouveau Testament (voir les concordances et dictionnaires). Rappelons seulement ce verset de l'*Epître aux Romains* (8, 26) où le verbe est un peu différent, mais auquel pensait certainement l'auteur de l'inscription ; αὐτὸ τὸ πνεῦμα ὑπερεντυγχάνει στεναγμοῖς ἀλαλήτοις. (Même chap., v. 34 : Χριστὸς Ἰησοῦς.... ὃς καὶ ἐντυγχάνει ὑπὲρ ἡμῶν.)

1. Autrefois, nous avons cru que les lettres écrites sur la croix appartenaient à un texte différent ; mais comme elles ne paraissent pas pouvoir se rattacher à la partie droite, il faut les joindre à la partie gauche. On comprend aisément que le peintre, ayant mal pris ses mesures, ait débordé quelquefois sur la croix, et qu'il ait réduit alors la taille de ses caractères.

.....πτεσμα[το]ν
.....
..... εον[ιο]υ (?)
.....

La partie droite se lit plus facilement, mais elle n'est guère plus intelligible. Peut-être manque-t-il des fragments importants à la fin des lignes.

℣ ψυχης.....
ξυλον τρησμακαριο[ν .....
Νηκητας.....
εν ο ω Χ(ριστο)ς ευδοκησεν
.....

Si l'hypothèse que nous avons formulée sur l'origine du décor est exacte, ce texte, qui paraît contenir des invocations ou des acclamations à la croix, doit être considéré comme une réponse orthodoxe aux idées des iconoclastes sur la vertu de la croix [1]. Il aurait la même portée que les invocations relevées à Tchareqle Kilissé (t. I, 2, p. 470-471), qui, bien postérieures à la querelle des images, émanaient certainement d'orthodoxes.

Outre ces textes peints, l'église contient un certain nombre de graffites anciens dont la date est naturellement postérieure à celle du décor. Nous avons relevé les deux suivants auprès de l'inscription 153. Ils semblent lui faire écho, car le premier est adressé à la Vierge, et le second, qui commence par une invocation au Christ, se termine en demandant l'intercession de Marie.

Inscr. 156.

Θι(οτο)κε βοηθι τ(ω) δουλ(ω) [σου] Βασηλ(ειω)
πρ(εσβυ)τ(ερω) κ(αι) λυτρο-
[σ]ε [α]υτον
τις αιωνειου
5 κολασεως.

1. Voir ci-dessus, p. 108. — Par contre, t. I, 2, p. 583, inscr. 112, acclamations iconoclastes.

Inscr. 157.

Κ(υρι)ε βοηθη
τον..... δουλον
σου δηακο-
ναν τον Βα
σηλην. Δεσ-
πυνα [τ]ου χο<·>σ-
μου[?] ενπυης μ.(οι)
αφε[σ]ην [α]μ.[αρτ]
[η]ον.

Si notre lecture est exacte, le titre donné à la Vierge est intéressant. Toutefois, à part le mot δεσπυνα, nous n'oserions garantir la teneur des dernières lignes[1].

1. L. 6, la copie porte : ΠΟΥΚΟΗC· L. 7, ενπυης ἐμποιῇς. Le dernier mot, copié : ·ΜΕΒ· ΝΟΝ, pourrait être autre chose que ἁμαρτιῶν, mais le sens paraît réclamer ce mot ou quelque autre équivalent.

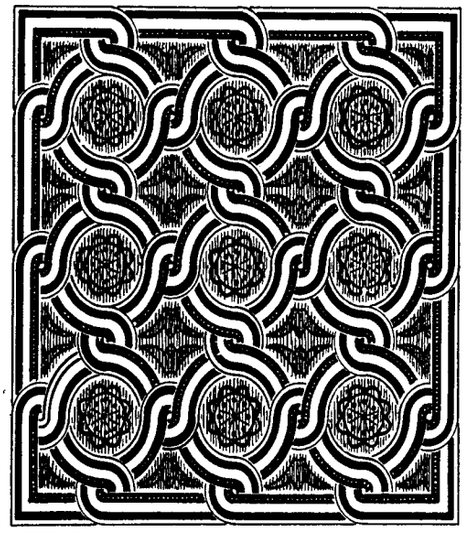


Fig. 82. — Entrelacs au plafond d'Hagios Stéphanos.

Fig. 83. — Rinceaux à l'église de Souvech.

CHAPITRE XXIII

SOUVECH ET DAMSA

I. — Église des Quarante-Martyrs près de Souvech.

L'église des Quarante-Martyrs est à un kilomètre environ à l'est de Souvech, dans un groupe de cônes dressés au flanc du piton que contournent à la fois le ruisseau et le chemin qui va de ce village à Damsa [1]. Il y avait là plusieurs églises, dont une seule — celle qui nous occupe — possédait un décor peint. Elles ont dû faire partie d'un même monastère.

Elles dominent le fond de la vallée qui se déploie en un large cirque où confluent de nombreux ravins. Dans l'un d'eux, au sud-ouest de Souvech, sur le bord du chemin d'Orta Keuy, jaillit une source extrêmement abondante, qui arrose les jardins du misérable village turc. Mais les mêmes eaux fertilisent les territoires de Damsa, de l'Archangélos et de Djémil, et l'on se rend compte que tout le fond de cette vallée a pu autrefois être d'une grande richesse. La Sobésos byzantine qui a précédé le Souvech actuel a dû avoir une certaine importance. Ce fait, joint à l'existence du monastère dont les ruines d'églises sont un souvenir, explique que Sobésos ait pu devenir, au dixième siècle, le siège d'un évêché [2]. Plus tard, il semble que Tamisos

1. Voir la carte, pl. 2.

2. Voir ci-dessus, t. I, 1, p. 33-34, et les listes d'évêchés cappadociens aux pages liminaires du même volume, notamment, p. LIV, LXIII. Notre localisation de *Sobésos* à Souvech a été acceptée par M. Grégoire (*Byzantion*, t. VIII, 1933, p. 86) ; mais il propose, après Gelzer, d'identifier cette ville avec τὸ Συμπόσιον. Il ne nous semble pas qu'on doive le suivre sur ce dernier point (voir d'ailleurs Honigmann dans A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes*, t. III, Bruxelles 1935, p. 55-56, qui admet toutefois l'identité Sobésos-Souvech). Nous pensons aussi que la

se soit développé à ses dépens; et c'est là que l'on trouve l'évêché au quatorzième siècle. Aujourd'hui encore, Damsa, plus facilement accessible et moins reculé, l'emporte sur Souvech. Mais on comprend qu'aux époques troublées par les incursions arabes, la position même de Sobésos ait pu lui assurer la prédominance.

L'église des Quarante-Martyrs est une des rares dont le nom ancien soit connu avec certitude. Il est fourni par la dédicace que nous reproduirons bientôt [1].

C'est une église double, comprenant deux nefs parallèles voûtées en berceau et séparées par un pilier rectangulaire et deux arcades. Chacune des nefs se continue par un prolongement plus bas, assez irrégulier (surtout à droite). Un troisième arc est ouvert entre ces deux annexes. A ne considérer que le plan [2], on pourrait considérer l'église comme un vaisseau divisé par une rangée de deux piliers et trois arcs. Mais le dessin des voûtes indique un parti différent.

A l'est de chaque nef s'ouvre une abside dont l'arc, assez mal tracé, est surélevé, mais non pas outrepassé. A l'origine, il y avait des chancels, point d'iconostase. Mais, aux entailles de la paroi, on reconnaît que, plus tard, fut établie une iconostase en bois.

Les deux absides communiquaient par un étroit passage, au delà duquel s'ouvrait encore une lucarne ; en sorte que l'on avait entre elles un double pilier. Mais ces piliers, comme ceux des nefs, ont été détruits, intentionnellement semble-t-il, par des villageois, qui ont voulu adapter le vaisseau à d'autres usages [3].

L'entrée était latérale, s'ouvrant sur le côté sud. Elle aussi a été modifiée par les nouveaux occupants qui l'ont élargie.

Dans la paroi opposée, mais non pas en face de la porte, est creusée une large arcature aveugle.

Quelques niches, anciennes ou récentes, s'ouvrent çà et là. Une petite fenêtre, dont l'embrasure a été élargie, est percée entre la porte et l'abside.

Le fond de la nef droite communique aujourd'hui avec d'autres pièces situées à un niveau inférieur. Mais cela aussi est le résultat de modifications tardives [4].

forme τὸ Σόβεσον qu'il adopte, lui a été suggérée par la ressemblance de τὸ Συμπόσιον· Nous maintenons donc l'orthographe : ἡ Σόβεσος, qui répond à l'usage le plus répandu (comparer : ἡ Σινασός, ἡ Ναζιανζός, ἡ Μωκισσός, etc.)

1. Il en est ainsi à Gueurémé, pour la chapelle de la Théotokos, de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Georges (t. I, 1, p. 122) et à Soghanle, pour la chapelle de Sainte-Barbe (ci-dessous, chap. XXVIII).

2. Pl. 160, n° 1. Ce plan a été dressé en 1927, d'après des mesures exactement prises.

3. Plusieurs fois déjà nous avons rencontré des églises doubles dont les supports centraux avaient disparu, et l'on pouvait soupçonner qu'ils avaient été enlevés à dessein en vue d'obtenir un vaisseau unique et dégagé (Saints-Apôtres près de Sinassos, pl. 149, Hagios Vasilios d'Élévra, pl. 154). Ici la suppression de toute séparation entre les absides rend l'intention plus manifeste.

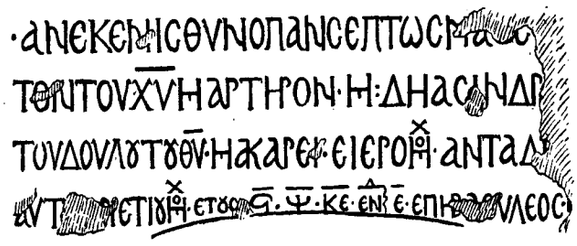
4. Ces derniers aménagements ont été négligés dans le plan : ils datent probablement d'une époque où le monument ne servait plus d'église.

L'inscription dédicatoire

Sur le revers gauche (côté nord) de la voûte, dans le renfoncement qui prolonge la nef de droite, se voit une inscription de quatre lignes, entourée d'un encadrement. L'extrémité droite a péri ; mais la lacune est peu considérable. La dernière ligne est en caractères plus petits, surtout au milieu, où la hauteur du champ est réduite par le sommet de l'arc ouvert entre ce renfoncement et celui qui termine la nef de gauche.

Les lettres sont peu visibles, car la couleur a pâli. Une première copie, faite en 1911, était incomplète. En 1912, nous avons pu nous procurer à Souvech une échelle, du haut de laquelle nous avons fait le fac-similé ci-dessous que nous croyons exact.

Inscr. 158.



La lecture ne présente pas de difficulté, sauf en deux points. A la fin de la troisième ligne, la dernière lettre en partie conservée paraît être un Δ ; puis un fragment d'une barre qui peut avoir appartenu à un Ι. D'où la restitution que nous proposons [1].

Au début de la ligne 4, le mot αὐτοῦ est certain. Puis, une lacune que nous avons notée comme de deux caractères environ ; puis, le haut d'une boucle qui nous a paru appartenir à un C ou un Ε ; enfin, fragment d'un Ι ou d'une lettre semblable. La lecture qui s'offre naturellement à l'esprit est : αυτ[ου κ]ε.., en supposant ensuite un second nom propre. Mais outre que ce dernier est difficilement reconnaissable [2], il s'ensuit une rédaction singulière. Car, s'il est naturel que l'auteur de la dédicace parle de ses péchés à lui, il serait surprenant qu'il ajoutât ceux d'un compagnon (ἀντ'ἀδικημάτων αὐτοῦ καὶ τοῦ δεῖνος [3]). Tout considéré, nous nous arrêtons à la lecture ci-

1. Dans les *Mélanges* de Beyrouth, en 1913 (t. VI, p. 379), nous avions cru devoir supposer, au lieu de Δ, un Λ ; mais cette correction n'est pas nécessaire. De plus, la lecture que nous proposions alors offrait d'autres incompatibilités avec la copie. Depuis longtemps nous l'avons abandonnée (v. *Orientalia christiana Periodica*, t. I, 1935, p. 241).

2. Le mot Ιετιου est inadmissible. Ρετιου qui, matériellement, serait possible (les boucles des Ρ étant très réduites) ne donne pas un nom connu. De ce dernier point de vue, la meilleure lecture serait Αετιου ; mais elle est inconciliable avec la copie.

3. Faire dépendre ce second génitif des mots διὰ συνδρομῆς donnerait un tour bien embarrassé.

dessous, en supposant que le haut de la boucle marquée sur la copie appartenait à un P [1]. Le nom propre qui en résulte, Ἔτιος, serait une déformation de Ἀέτιος, nom d'un des Quarante Martyrs. Nous lisons donc :

.Ανεκενισθυν ο πανσεπτως να[ο]ς [ουτος]
τον του Χ(ριστο)υ μαρτηρον μ', δηα σινδρ[ομης]
του δουλου του Θ(εο)υ Μακαρει ειερομο(να)χ(ου), αντ' αδι[κηματων]
αυτ[ου, χι]ρι Ετιου μο(να)χ(ου). ετους ,ςψκε', ενδ(ικτιωνος) ε', επη βασυλεος
[Θεοδωρου Λασκαρι]

Inutile de transposer en orthographe correcte : le sens est clair. L. 1 : πανσεπτως = πάνσεπτος. Plusieurs confusions entre υ et η ou ι (ανεκενισθυν, μαρτηρον, σινδρ[ο-μης], βασυλεος) : phénomène naturel à une époque tardive. Μακαρει = Μακάρι génitif de Μακάριος. De même, au mot suivant, ει remplace la lettre ι [2].

L'an du monde 6725, qui est en effet une indiction 5, correspond à 1216/1217.

Le nom de l'empereur, Théodore Lascaris, était certainement marqué. Mais la place faisant défaut, le dernier mot était peut-être rejeté en dessous de la ligne.

Nous avons donc là une précieuse indication chronologique, qui date très exactement le décor de cette église, ou plutôt la majeure partie de ce décor, celle qui couvre, à peu d'exception près, les voûtes et les parois des deux nefs et de leurs absides respectives. Tout cet ensemble est d'une seule venue, et c'est là que se trouvent les images des Quarante Martyrs.

Le choix du mot : ἀνεκαινίσθη pourrait faire croire que ce décor a succédé à un autre plus ancien. Toutefois nous n'avons aperçu nulle trace de deux couches successives de peintures. Par contre, il y a en quelques endroits des morceaux qui sont manifestement d'une autre main et qui semblent antérieurs [3]. Nous pensons donc qu'avant les travaux de Makaris le décor comprenait un petit nombre de panneaux peints sur plâtre, que complétaient peut-être de simples ornements linéaires appliqués sur le roc. Plusieurs petites chapelles de Gueurémé nous ont fourni des exemples de ce genre [4]. Makaris aura respecté les morceaux de peinture existants, mais étendu

1. Les deux lettres Χ| pouvaient tenir dans la lacune, surtout si la seconde était de petite taille et logée entre les branches du Χ.

2. Dans les *Mélanges* de Beyrouth (*loc. cit.*) nous avons proposé la lecture Μακαρει[ου] ειερομο(να)χ(ου) ou bien, en supposant une faute de copie (Ε pour C) Μακαρε[ως] ιερο...Mais la première hypothèse est exclue par l'impossibilité de loger la ligature Ὸ dans la très petite éraflure constatée : la seconde par le fait que nous avons vérifié, en 1927, la lecture du deuxième Ε, et que le point nettement marqué indique la séparation des mots. D'autre part, la forme Μακάρις ne peut surprendre à côté de Λάσκαρις.

3. Pour l'un d'eux au moins, la chose est certaine : ancienne niche de l'abside de droite ornée de rinceaux (voir ci-dessous, p. 160).

4. Voir chap. v, sect. II (t. I, 1, p. 171-176) et chap. xv (t. I, 2, p. 474-497).

sur tout le reste son propre décor. Par là le monument prenait un aspect nouveau qui justifie le mot : ἀνεκαινίσθη. Mais il est assez singulier que l'inscription soit tracée justement dans une partie de l'église qui, croyons-nous, a échappé à ces travaux de restauration [1].

Distribution du décor.

Dans la partie droite de l'église, à la conque de l'abside : *l'Ascension* (qui sera décrite plus loin). Une partie en est détruite, à droite, par une double niche. L'une, de forme rectangulaire, a été ouverte après coup. L'autre, cintrée, est antérieure au décor de Makaris ; elle était ornée de rinceaux fort grossiers et de feuillages où l'on reconnaît un palmier : le tout, peint sur le roc, en rouge et vert. La niche fut bouchée lorsqu'on peignit l'Ascension, car le plâtre qui porte cette scène mord sur l'encadrement rouge du cintre. Elle aura été rouverte par de modernes chercheurs de trésors [2].

Derrière l'autel, une arcature aveugle portait, dans le haut, une Vierge et deux anges qui se rattachent à l'Ascension ; et, plus bas, deux docteurs :

Ⓐ ΒΑCΗΛΕΙΟC
[Ο α Ιω ο Χ]ΡΗCΟC[τομος]

D'autres docteurs sont rangés au bas de la paroi, sur le pourtour de l'abside, parmi lesquels nous avons lu le nom de ΓΡΗΓΟΡ[ιος] Ο ΝΥCΙC.

La voûte en berceau de la première nef est divisée, dans le sens de la longueur en deux parties inégales. A gauche, sur une bande plus étroite, quatre médaillons avec les bustes de quatre des cinq martyrs du 13 décembre. Tous ont de grands cheveux et une barbe hirsute. Les coiffures, les couleurs des cheveux et des fonds sont soigneusement variées (v. pl. 162, n° 2, 163) [3]. Ce sont :

1. La place qu'elle occupe est anormale. Régulièrement elle devrait être peinte autour de la nef, ou dans l'abside. Peut-être, le peintre ne l'ayant pas prévue d'abord, aura négligé de lui réserver un emplacement. Puis, son travail achevé, il l'aura logée où il pouvait.

2. On voit le bord de cette niche à la planche 161, n° 1, à droite. Nous avons déjà rencontré, à la nouvelle église de Toqale Kilissé, une niche bouchée pour porter un décor, puis rouverte accidentellement (t. I, 2, p. 303-304).

3. La bordure, dont notre dessinateur a entouré ces deux médaillons, est empruntée à un bandeau décoratif peint à la base de cette partie de la voûte.

Ο ΑΓΙΟC ΜΑΔΑΡΙΟC,	bonnet rouge, cheveux gris, fond bleu ;
Ο ΕΥΓΕΝΙΟC,	petite calotte rouge, cheveux châtains, fond vert ;
Ο ΕΥCΤΡΑΤΗΟC,	bonnet blanc, cheveux châtains, fond rouge ;
Ο ΑΥΞΕΝΤΙΟC,	tête nue, cheveux blancs, fond bleu.

Le cinquième martyr du groupe, saint Oreste, manque. Mais il n'était pas absent de la chapelle ; car M. Mamboury a copié, sur son bouclier, un ornement imitant des lettres coufiques (v. fig. 84, p. 174). Nous n'avons pas noté sa position. Il pouvait être à l'écoinçon, entre les deux arcs donnant dans l'autre nef (v. pl. 161, n° 2, tout à droite, la tête d'un saint qui semble tenir la lance), — ou à la douelle de l'un de ces arcs.

Sur le revers droit de la voûte (côté sud), sont peintes les scènes suivantes : *Annonciation*, *Nativité* (v. pl. 162, n° 2).

Au tympan du fond, entamé dans le bas par l'arc décentré du renfoncement qui prolonge la nef : *Adoration des Mages* (v. pl. 161, n° 2).

A la paroi droite de la nef, entre le sanctuaire et la porte : *Présentation de Jésus au temple*, à gauche de laquelle on voit deux figures de saints, l'une sur la paroi, l'autre contre le piédroit de l'arc du sanctuaire. En dessous de la Présentation, étaient quelques images fort maltraitées et méconnaissables (v. pl. 162, n° 4).

La porte ayant été élargie, le reste du décor de cette paroi a péri. Mais sur la paroi ouest, à côté du renfoncement plus étroit qui termine cette nef, on voit l'image de saint ΚΥΡΙΑΚΟC.

Dans le renfoncement, les peintures sont d'une autre main, et probablement plus anciennes.

A la douelle de l'arc qui en marque l'entrée : les prophètes David (ΔΑΔ) et Salomon (COΛOMON), deux figures rappelant de très près celles d'Elmale Kilissé. Sur leurs cartels, aujourd'hui mutilés, on lit :

pour David :

ΑΝΕ	Ps. 46,6 :	ἀνέβη ὁ Θεὸς
ΒΗΟΘC		ἐν ἀλαλαγμῷ,
ΕΝΔΛΑ		κύριος ἐν φω-
ΛΑΓΗΩ		νῇ σάλπιγγος.[1]
$\overline{\text{ΚC}}$ ΕΝ		

1. Même texte à la nouvelle église de Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 317). Autres textes, et différant entre eux, à Qaranleq Kilissé (p. 403) et Elmale Kilissé (p. 437).

pour Salomon :

∴CTH	Zach. 14,4 : στήσονται οἱ πόδες
CONTE	αὐτοῦ ἐν τῇ ἡμέρᾳ,
HΠΩ . Є	ἐκείνῃ ἐπὶ τὸ ὄρος
.....	τῶν ἐλαιῶν.

Le texte appartient à Zacharie. Il est donc attribué à tort à Salomon [1].

A la voûte, sur le revers droit — donc en face de l'inscription : image de saint Théodore Tiron (Ⓐ ΘЄΟΔΩΡΟC Ο ΤΗΡΟΝ) à cheval, terrassant le dragon.

Au fond, une *Dormition de la Vierge*, dont il ne reste que d'infimes débris : dans le haut, un ange volant et le sommet des architectures ; dans le bas, traces du lit de la Vierge et des pieds des apôtres. Cela suffit cependant pour rattacher cette peinture aux deux précédentes, et non au décor de Makaris.

A la douelle des arcs entre les deux nefs, quatre martyrs, dont les noms n'ont pas été notés. Sur la photographie (pl. 161, n° 2), nous reconnaissons tout au fond saint Tryphon (Ⓐ ΤΡΥ...).

Dans l'abside de la nef gauche (pl. 161, n° 3), à la conque : *Déisis*. Le Christ assis sur un trône couvert d'un coussin rouge, mais sans dossier [2], tient de la main gauche le livre fermé, et bénit de la droite levée devant la poitrine. De part et d'autre, la Vierge et Jean-Baptiste, debout, tournés vers lui, légèrement inclinés et les mains en avant. Enfin les archanges Michel et Gabriel, le globe dans une main, et tenant de l'autre un long sceptre, fleuri à son extrémité. A part l'attitude de ces deux derniers personnages, c'est à très peu de chose près la composition que nous retrouverons bientôt à Taghar (v. pl. 164). Mais dans les églises à colonnes de Gueurémé, la Déisis était figurée sans les deux archanges.

Plus bas, au pourtour de l'abside, quelques figures de saints et des motifs décoratifs.

La voûte de la nef et le tympan du fond sont remplis par l'histoire des *Quarante Martyrs de Sivas* qui sera décrite plus loin.

Vers le milieu de la paroi nord de cette nef, s'ouvre une grande arcature aveugle dont le décor, d'une tout autre tonalité, est certainement d'une époque très différente.

A droite et à gauche, au contraire, des figures de grande taille en des encadrements

1. Une erreur analogue à Qaranleq Kilissé, où un texte de Zacharie est attribué à un prophète nommé Isaïe (t. I, 2, p. 404), et où Daniel est appelé Salomon (p. 403).

2. Sur le coussin, observer les mêmes rubans blancs que dans le costume de saint Eustratios et la coiffure de saint Mardarios. Très différent est le siège dans les églises à colonnes.

rectangulaires, paraissent se rattacher au décor de la voûte. Elles ont été presque entièrement détruites par des niches ouvertes après coup. Toutefois, on reconnaît à gauche saint Georges (Ο ΓЄΩΡΓΙΟC), à cheval, frappant le dragon. L'image devait être semblable à celle que nous verrons à Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 189, n° 2), si l'on en juge par les parties conservées : la main tenant la lance et un pan du manteau flottant, le sommet de la tête nimbée et un segment du bouclier circulaire (v. pl. 161, n° 4, 162, n° 3).

A droite de l'arcature, où l'espace est plus restreint, un seul saint debout : ΠΡΟ-[χοπιος].

Sous l'arcature, on voit à la douelle les deux saints médecins : ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ, [θα]ΛΕΛΕΟC. Ce dernier est rarement représenté, mais Denys de Fourna le compte parmi les Anargyres [1], et les Synaxaires (20 mai) rappellent sa profession [2].

Dans le fond : en haut, la *Crucifixion* (voir ci-après) ; plus bas, une série de figures (quatre, semble-t-il) dont il ne subsiste que très peu de chose (v. pl. 162, n° 3). A gauche, le bon larron (Ο ΑΗCΤΗC), portant sur l'épaule droite une longue croix et tenant la main gauche ouverte devant la poitrine. Il reste le haut du personnage se détachant sur un fond de feuillages. Plus à droite, fragment du nimbe d'une autre figure. Puis, l'enduit a disparu. Il semble que l'on ait eu là une image du *Paradis* pareille à celle de Qarche Kilissé (pl. 145, n° 2) ou de Djanavar Kilissé (pl. 208, n° 1). Mais il est surprenant de la rencontrer seule, sans la représentation du Jugement dernier dont elle fait ordinairement partie [3].

Dans le renfoncement qui prolonge cette nef, nos carnets ne signalent aucun décor. Ou il n'a jamais été exécuté, ou il a été détruit avec un soin particulier [4].

Détail des scènes.

Annonciation. ∴ Ο ΧΑΙΡЄΤΗCΜΟC ∴ — (Pl. 162, n° 2.) L'ange, venu de la gauche, n'est plus en mouvement, comme on en peut juger par le pan du manteau qui retombe à droite. De la main gauche il tient un long sceptre fleuri, la droite est tendue pour parler. La Vierge debout, devant la maison vue de profil, s'est levée du siège où elle

1. Traduction Didron (*Le Guide de la peinture*) p. 330 : Thalaléus. Édition Papadopoulos Kérameus, p. 162 : Θαλλέλαιος.

2. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, col. 697.

3. Le Jugement aurait-il été peint avant le décor de Makaris et détruit par lui ? C'est très peu probable ; car, sur les parois voisines, il n'en reste absolument aucune trace.

4. Voir, à la planche 161 n° 4, la voûte de ce renfoncement qui montre le roc nu. (Il n'y a pas d'arc doubleau de ce côté.) D'autre part, l'encadrement qui entoure l'ouverture de cette voûte prouve qu'elle n'est pas postérieure au décor de Makaris.

était assise. La main droite s'ouvre devant la poitrine dans un geste de surprise ; la gauche tient un fuseau chargé de laine. Elle est vêtue d'une robe bleue et d'un maphorion pourpre.

Dans cette peinture, comme dans toutes celles que nous attribuons à la restauration de Makaris, les ombres des visages sont d'un vert intense.

Nativité. H XV ΓЄNNHCIC. (Pl. 162, n° 2.) Le trait le plus caractéristique est la pose de la Vierge (MP ΘV), non pas couchée, mais assise de trois quarts à droite, la tête et le geste de la main tournés en sens contraire, vers la crèche. Quelque chose d'analogue a paru déjà dans les églises à colonnes où la silhouette du personnage était assez semblable, mais où le visage conservait une expression languissante (voir pl. 100, n° 2 : Qaranleq Kilissé). Ici, ce dernier trait réaliste a disparu : le visage est le même qu'à l'Annonciation. En outre, la figure est inversée par un caprice du peintre qui a maladroitement retourné son poncif : il en résulte que le geste est fait de la main gauche ; et le bras droit, qui n'avait plus d'emploi, est simplement supprimé [1].

Par suite du renversement de l'image (en vue de ménager l'espace à droite), le Bain a passé à gauche. L'Enfant (IC XC) bénit, comme dans les églises plus récentes de Gueurémé. Ce geste, de caractère symbolique et de portée théologique, est un des traits par lesquels, en Cappadoce, l'iconographie nouvelle se distingue le mieux de celle des cycles archaïques : là, en effet, le geste était spontané ou naïvement réaliste : c'était celui d'un jeune garçon que l'on plonge en un bain [2]. Ici, dès sa naissance, nous voyons donner à Jésus le geste qui caractérise le Fils de Dieu.

Toutefois, l'image n'est pas tout à fait pareille à celle de Qaranleq Kilissé ou Tchareqle Kilissé, car l'Enfant se montre franchement de profil à gauche. La pose des deux femmes est différente. On les retrouvera presque pareilles à Qarabach Kilissé (pl. 203), avec même coiffe ronde et même foulard autour du cou. A tout prendre, c'est à cette peinture que le Bain de Souvech ressemble le plus.

Joseph, chassé par le précédent épisode de sa place ordinaire, est reporté dans

1. Dans les églises à colonnes, ce bras — qui est le gauche — se lève pour soutenir du coude la tête penchée. Ici, pour une double raison, on ne pouvait lui conserver le même mouvement.

2. Voir t. I, 1, p. 77. Dans les peintures archaïques, les gestes de l'Enfant varient, mais ils se ramènent à ces deux conceptions : mains levées dans un geste joyeux (Toqale Kilissé I, chapelle 8, Théotokos) ; mains abaissées pour couvrir la nudité (Qeledjlar). Dans certains cas une main seule se lève, ordinairement la droite (El Nazar, Tchaouch In), parfois la gauche (Saint-Théodore) ; l'autre est abaissée ou arrêtée sur la poitrine. A Saint-Eustathe et à Toqale Kilissé II, les deux bras pendent inertes, sans qu'on voie les mains. — C'est par erreur que nous avons écrit, t. I, 2, p. 532, qu'à Tchaouch In, la main droite bénissait : elle est levée de côté, mais elle est ouverte et ne bénit pas.

l'angle de gauche, en haut. Il est assis en l'air, le pied droit ramené sous le genou gauche : une attitude que nous avons observée à Qeledjlar Kilissé chez la sage-femme (t. I, 1, p. 214). Mais ici elle est rendue avec moins de bonheur.

L'annonce aux bergers est, suivant l'usage, tout à droite. L'ange apparaît au défaut du rocher qui abrite la grotte. Trois bergers (OI ΠVΜЄNЄC). Le musicien assis dans le haut, sur une colline rose. Plus bas, le jeune homme, bras levé, et le vieillard. Le groupement des personnages rappelle encore Qarabach Kilissé (v. pl. 198, n° 1). Plus à droite, les moutons et au-dessus d'eux, se détachant sur la colline, nous retrouvons le motif des deux capridés dressés dos à dos. Il a déjà été vu à Qaranleq Kilissé et en le décrivant, nous le croyions unique (v. t. I, 2, p. 411). Sa répétition à Souvech semble confirmer la valeur symbolique que nous hésitions à lui donner alors. Il doit avoir un sens, et ne peut guère exprimer autre chose que l'idée de la conception virginale. Encore un trait qui accuse le caractère de l'iconographie nouvelle en Cappadoce.

Adoration des mages. [H] ΠPOCKOINHCI C TON MAΓON. (Pl. 161, n° 2.) La Vierge, vêtue comme aux deux scènes précédentes, a la même expression. La peinture est de la même main.

Dans ses bras, l'Enfant bénit de la main droite.

Joseph est absent [1], mais derrière la Vierge, apparaît la maison.

Les mages viennent de la gauche, le vieillard en tête, puis l'homme mûr, puis le jeune homme. Ils offrent leurs présents de leurs mains nues.

Entre eux et la Vierge, une grosse étoile.

Cette scène séparée de la Nativité est un souvenir des cycles archaïques. Dans les églises à colonnes, comme à Qarabach Kilissé, les mages viennent adorer l'Enfant dans la crèche [2].

Présentation de Jésus au Temple. (Pl. 162, n° 4.) La scène ressemble à celle de Djanavar Kilissé (pl. 206) : même groupement des personnages, même ciborium terminé en pyramide et posé d'angle, de manière à montrer une double arcade. La Vierge, venant de la gauche, présente l'Enfant à Siméon, qui s'incline pour le recevoir sur ses mains couvertes. Joseph la suit. A droite, Anne est détruite — ou peut-être manque-t-elle comme à Qeledjlar (v. pl. 45, n° 2).

1. La suppression est accidentelle. Elle est due probablement au manque d'espace. La hauteur du champ est réduite à la fois par la courbure supérieure de la lunette et par l'arc du renfoncement. Il a fallu élever la Vierge au-dessus du niveau des mages : derrière elle il n'y a point place pour un homme debout.

2. Voir t. I, 2, p. 378, n. et 1, 385.

Dans cette scène, on ne retrouve pas les ombres vertes ; le dessin des architectures et des personnages est plus grêle que dans la voûte. L'échelle est plus petite. On reconnaît une autre main ; et peut-être la peinture n'appartient-elle pas à la décoration de Makaris [1].

Crucifixion. (Pl. 162, n° 3.) Ici, nous ne trouvons pas seulement une autre main ; la date aussi est certainement différente. Toute la peinture contenue sous l'arcature est d'un tout autre caractère que le reste de la décoration. L'ensemble est beaucoup plus sombre ; les visages et les chairs sont d'un brun jaunâtre, les traits sont austères et les regards rudes.

Dans la scène de la Crucifixion, l'iconographie rappelle celle des églises à colonnes ; mais quelques détails sont insolites. Le corps de Jésus dessine une ligne sinueuse ; les bras sont légèrement pliés aux coudes. A droite, saint Jean, la main droite tendue, la gauche abandonnée ; puis le centurion qui, d'un mouvement véhément, lève la main et le regard vers la face de Jésus. Par l'effet d'une confusion avec le converti de Césarée [2], il est appelé Corneille. Auprès de sa tête on lit, ainsi disposées, les paroles qu'il prononce et son propre nom :

[Αληθ]ΟC Θ̅V̅ ΗΟC	[Κ]Ο[ρν]ΗΛΙΟC [3]
ΗΝ ΟVΤΟC	[ο] ЄΚΑ[τ]ΟΝΤΑΡ[χος]

A gauche, Marie et deux saintes femmes. La Vierge tend la main droite en avant, la gauche posée sur le bras droit près de l'épaule. Derrière elle, les deux autres femmes ont de jolis mouvements. La première, tenant les mains sous le manteau, se tourne légèrement vers la suivante. Celle-ci pleure, appuyant sa tête sur le coude relevé à hauteur de l'oreille, tandis que la main pend inerte devant la poitrine.

Des deux côtés de la croix, le porte-lance et le porte-éponge sont très petits.

Dans le ciel : soleil et lune, deux anges volants.

Ascension. Η ΑΝΑ[ληψ]ΗC. (Pl. 161, n° 1, 162, n° 1.) La scène est dans l'abside droite. Au sommet de la conque, le Christ assis sur l'arc-en-ciel, dans un cercle étoilé, est emporté par quatre anges volants.

1. Ceci apparaît encore mieux si l'on considère les deux figures de saints peintes à gauche de la scène (toutes deux à plus petite échelle que les saints Georges et Procope de l'autre nef), et les très petits panneaux, presque entièrement effacés, qui se devinent en dessous de la Présentation. Eux aussi ne pouvaient contenir que des images d'une toute autre échelle que celles de la voûte.

2. *Act. Ap.*, chap. 10.

3. Notre copie porte : ///ΟΒΚΗΛΙΟC en marquant une éraflure sur les lettres lues ΒΚ. Les paroles du centurion étaient les mêmes (sauf l'inversion : υος Θεου) à Qaranleq Kilissé (t. I, 2, p. 414).

Au-dessous, dans la paroi s'ouvre une large niche dans laquelle, par une anomalie assez rare, est peinte la Vierge (ΜΡ ΘΥ), entre deux anges tenant des sceptres fleuris : tous trois, vus à mi-corps. Ils sont isolés des deux groupes d'apôtres, vers lesquels toutefois les anges tournent la tête. Leurs paroles se lisent de part et d'autre du sommet de la niche. Il y a [1] :

ΑΝΔΡΕϹΓΑΛΗΛΕΥΤΙΕϹΤΗ ΟΥΤΟϹΟΪϹΟΑΝΑΛΙΦΘΙϹ
ΚΑΤΕΒΛΕΠΟΝΤΕϹΗϹΤΟΝΔΝΟΝ ΑΦΥΜΟΝΗϹΤΟΝΔΝΟΝ

Les apôtres sont de chaque côté de la niche. A gauche, où l'espace est restreint par la lucarne ouverte entre les deux absides, ils sont massés en profondeur. De ce côté, Paul est en tête. A droite ils sont alignés, et dans le fond se dressent quelques arbres. Ce groupe est conduit par Pierre. Les accidents que nous avons mentionnés l'ont presque détruit.

Sur la *Dormition de la Vierge*, il n'y a rien à dire vu l'état de la peinture.

Histoire des Quarante Martyrs. Cette vaste composition est importante, car elle offre un exemple unique dans la Cappadoce rupestre. Elle se compose de deux parties, l'une à la voûte, l'autre au tympan de la seconde nef.

Dans la première partie (v. pl. 161, n°s 3, 4), les martyrs sont alignés sur chacun des revers de la voûte et, de part et d'autre, sur deux rangs. Comme il arrive souvent, des personnages du second rang on ne voit que la tête et le haut du corps : la plupart manquent de pieds. Le peintre en a figuré quelques-uns au hasard, sur le revers sud ; mais il est resté très loin du compte. Il n'y en a aucun sur le revers nord [2].

Tous les martyrs sont nus, un pagne autour des reins. La plupart sont d'âge mur; quelques jeunes gens et quelques vieillards. Les corps sont modelés dans une teinte jaunâtre, avec des ombres vertes. Les muscles et les contours sont marqués d'un trait brun, épais — doublé, pour les parties à l'ombre, d'un trait vert et d'un trait rouge. Les lumières sont d'une teinte blanchâtre assez claire. Les pagnes sont blancs : contours et plis marqués d'un trait noir ; ombres vertes. Des lignes ondulées, blanches et bleues, couvrent le bas de la peinture en passant sur les jambes des martyrs : ils sont représentés à demi plongés dans l'eau [3].

1. Nombreuses ligatures (en particulier de ON) que nous ne pouvons reproduire.

2. Voir pl. 162 n° 3, où les têtes et les épaules étant masquées on ne devine guère qu'il y a deux rangées de martyrs. (La tache blanche qui, sur cette photographie, masque plusieurs des personnages est la cassure du pilier entre les deux nefs.)

3. C'est ainsi qu'ils sont figurés à Rome, près de Sainte-Marie-Antique (Wilpert, *Die Römischen Mosaïken und Malereien*, pl. 199). Cela se justifie

Au-dessus de leurs têtes, les couronnes que le gardien vit descendre du ciel [1]. Et entre les deux files, on lit sur une seule ligne les mots, ainsi groupés :

ΗΑΓΙΝ ΤЄCΑΡΑΚΟΝΤΑ + ΜΑΡΤΥΡЄC ЄΝCЄΒΑCΤΙΑ ΤΙΛΙΜΝΗΜ

Il faut comprendre :

Οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα μάρτυρες ἐν Σεβαστείᾳ τῇ λίμνῃ μ(α)ρτ(υρήσαντες) [2].

Ce titre annonce quarante martyrs. En fait, on ne compte que dix-neuf têtes d'un côté, vingt de l'autre. Ils sont donc trente-neuf. Le quarantième manque : c'est le transfuge, dont la fuite est figurée au tympan de la nef.

Sur ce tympan, dernière partie de l'histoire (v. pl. 161, n° 4). A gauche, un des soldats, qui n'a pu résister à la souffrance, entre par le côté dans un édifice figurant le bain chaud, proche du lieu du supplice. L'homme est désigné par les mots : Ο ΠΡΟCΦΥΓΟΝ ΤΟ ΒΑΛΑΝΙΟΝ [3].

La construction occupe le milieu de la scène ; elle a, sur la façade, une grande porte, de petites fenêtres, et elle est surmontée de coupoles percées d'étroites ouvertures, comme le sont encore les calottes des bains turcs. A droite, le geôlier (Ο ΚΑΠΙΚΛΑΡΙΟC) [4], converti par le prodige mentionné ci-dessus, se devêt en tirant sa tunique par-dessus la tête pour aller se joindre aux martyrs et recevoir la quarantième couronne qui vient d'être laissée libre. Derrière lui, le démon — figure entièrement nue, aux cheveux hérissés, peinte dans une teinte grisâtre — fait un

par le texte des Synaxaires, où on lit qu'ils furent condamnés à passer la nuit γυμνοί...μέσον τῆς λίμνης τῆς πρὸ τῆς πόλεως (Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 522). Expression équivalente dans les *Actes* (éd. Abicht et Schmidt, *Arch. f. Slav. Phil.*, XVIII, 1896, p. 149, ἐν μέσῳ τῆς λίμνης) lesquels, ayant dit auparavant, que l'étang était gelé, laissent entendre que les martyrs furent exposés sur la glace ; mais ce n'est pas expressément affirmé. — On sait que, d'après saint Basile, le martyre eut lieu, non sur l'étang, mais dans la ville (γυμνωθέντας ὑπὸ τὸ αἴθριον ἐν μέσῃ τῇ πόλει πηγνυμένους ἀποθανεῖν, décrète le juge : Migne, *P.G.*, 31, col. 516). Si le panégyriste rapporte que l'étang était gelé au point de porter des cavaliers, c'est pour indiquer la rigueur du froid. La même conclusion ressort du panégyrique de saint Grégoire de Nysse, qui ne mentionne même pas l'étang (*P. G.*, 46, col. 778). Mais dans l'iconographie, cette version a toujours été supplantée par l'autre.

1. Ὁ παρατηρῶν αὐτοὺς δήμιος καὶ φυλάττων.....ἰδὼν καὶ στεφάνους ἐφ' ἕκαστον αὐτῶν κατιόντας ἐξ οὐρανοῦ τεσσαράκοντα (*Syn. Const.*, *ibid.*). Les couronnes sont ornées de perles sur le revers gauche de la voûte ; mais sur le revers droit, sans doute parce qu'il est moins visible, le peintre a négligé (sauf pour une) d'ajouter les perles.

2. Titre emprunté, en la déformant, à la formule des Synaxaires : μνήμη τῶν ἁγίων μεγάλων τεσσαράκοντα μαρτύρων, τῶν ἐν Σεβαστείᾳ τῇ πόλει μαρτυρησάντων (*Ménée*, 9 mars). Par la substitution du mot λίμνη à πόλις, Sébaste est devenu le nom de l'étang, non de la ville.

3. Ces mots sont empruntés aux *Actes* qui emploient successivement les deux formes : ὁ προσφυγὼν τὸ βαλανεῖον et ὁ προσφυγὼν τῷ βαλανείῳ (p. 150 de l'éd. citée).

4. Le mot, que nous avons déjà soupçonné à Tchaouch In (t. I, 2, p. 529), se lit dans les Synaxaires et dans les *Actes* grecs ; c'est une corruption du latin *clavicularius*.

geste de dépit et, les lèvres pincées, prononce les paroles suivantes, écrites auprès de sa face :

ΟΥΕΜΙΝΕ
ΝΙΚΙΜΕΥΠΟΤΟΝ
ΑΓΙΟΝΤΟΤΟΝ

Ce qui signifie : οὐαί μοι νενίκημαι ὑπὸ τῶν ἁγίων τούτων.

Tout ceci, jusqu'à l'attitude du démon qui frémit, en serrant les genoux, est exactement emprunté aux *Actes* des Quarante Martyrs [1].

Les motifs d'ornement.

Les motifs d'ornement appartiennent presque tous à la décoration que nous croyons pouvoir attribuer à Makaris.

L'un d'eux est unique, et ne se retrouve nulle part ailleurs : le rinceau de vigne, fait d'une tige grêle et de grosses grappes, qui se déroule à l'archivolte de l'arc de l'abside droite. Il est, du reste, fort mal dessiné, et n'est guère décoratif. Néanmoins, pour sa rareté, nous en avons fait l'en-tête du chapitre précédent [2].

Le rinceau blanc sur noir mis en tête du présent chapitre (p. 156, fig. 83) couvre l'encorbellement au départ de la voûte, dans la nef droite (v. pl. 161, n° 2). Il rappelle un peu les rinceaux stylisés des églises à colonnes (t. I, 2, p. 431, fig. 43 ; p. 474, fig. 47) ; mais il se présente ici avec un caractère assez différent.

Il reparaît à l'arc de l'abside gauche (p. 161, n° 3), où il se détache sur un fond rayé de teintes diverses : artifice déjà observé à Tchareqle Kilissé (t. I, 2, p. 468 ; pl. 111, n° 5), avec cette différence que là les rayures étaient longitudinales, tandis qu'à Souvech, elles sont transversales.

A l'angle nord-ouest de la nef droite, de gros fleurons en des cercles ou portions de cercles [3] ne ressemblent que de loin à des ornements de même genre rencontrés à Elmale Kilissé [4].

Tout à fait pareils, au contraire, à ceux que l'on voit dans les églises à colonnes sont les feuillages stylisés à triple élément qui remplissent les vides triangulaires

1. « Satanas autem victus convertens se in hominem alligavit genua sua, et venit clamans et dicens ante omnes : Vae mihi miserabili, victus sum a sanctis et factus sum derisui, qui non habui utiles ministros... » (*AA. SS.*, 10 mars, p. 21).

2. P. 121, fig. 78. Pour éviter un ornement trop grêle, le dessinateur a figuré la tige de vigne plus forte qu'elle n'est dans la peinture.

3. V. pl. 161, n° 2. Sur l'écoinçon, entre l'arc et le coin de la muraille, on voit en raccourci un fleuron qui remplit un cercle complet. Ceux qui se montrent de face sur la paroi voisine ne représentent qu'une moitié ou un quart du motif. Ils ont servi de modèle au cul-de-lampe de la p. 123, fig. 79.

4. V. t. I, 2, p. 575, fig. 65 et pl. 119, n°s 1, 2 ; 120, n° 1, etc.

entre les médaillons de la voûte [1]. Le fait que ces médaillons n'ont pas d'encadrements [2] est encore un point de ressemblance avec la même église (v. pl. 117, n° 2, 118, n° 2, etc.), car dans les décorations archaïques les médaillons étaient presque toujours encadrés [3].

Dans la nef de gauche, en deux endroits, sont peints des ornements imitant les « pechguirs » ou serviettes brodées dont on fait encore usage en Turquie. L'un est à l'écoinçon, entre les deux arcs de la nef, l'autre à la partie droite de l'abside (v. pl. 161, n° 3). Le premier porte, entre un riche décor multicolore, deux bandes imitant des inscriptions arabes. Nous les reproduisons (p. 174, fig. 84), copiées par M. Mamboury. Tous deux ont les bords frangés. Là encore nous retrouvons des motifs connus, car le « pechguir », tendu par les quatre coins, a déjà paru à Saint-Eustathe de Gueurémé, dans la niche servant de prothèse, où se lit un graffite daté de 1148/49. Il y orne le devant de l'autel [4]. Les peintures de cette niche, creusée après coup, sont postérieures aux décorations archaïques et peuvent être contemporaines des églises à colonnes. D'autre part, dans ces dernières, les dessins imitant des lettres arabes sont fréquents, soit dans les motifs décoratifs, soit dans les broderies des vêtements [5]. A Souvech, on les retrouve sur le bouclier de saint Oreste (ci-dessus, p. 161), comme à Sainte-Barbe de Soghanle sur celui de saint Georges (v. pl. 189, n° 2).

D'autres ornements sont nettement empruntés aux décorations archaïques : les fonds quadrillés en losanges avec semis de points [6]; ou en damiers avec fleuron de teinte alternée au centre de chaque case, et diagonales coupant le tout. Ce dernier motif, qui se voit aux douelles des arcs, dans l'arcature aveugle du sanctuaire (pl. 161, n° 1) et dans la lucarne entre les deux absides (pl. 162, n° 1), se retrouvera presque pareil à Balleq Kilissé de Soghanle dont le décor est archaïque [7]. Il se rapproche beaucoup du quadrillage rencontré en deux de nos plus anciennes décorations — puisque nous les croyons de l'époque iconoclaste [8] — celle de

1. V. pl. 162, n° 2 et comparer à fig. 58, t, I, 2, p. 519, pl. 116, n° 2, pl. 120, n° 4, etc.

2. Nous avons dit que, sur la planche 153, les encadrements étaient adventices.

3. V. pl. 34, n° 2; 37, n° 3; 40, n°s 1-4; 44-45 ; 64; 142, n° 1; 147. Exception à la nouvelle église de Toqale Kilissé : pl. 85, n° 1, où l'on verra, entre les médaillons, des feuillages qui, sans être pareils à ceux de Souvech ou d'Elmale Kilissé, leur sont apparentés : par là s'affirme une fois de plus le caractère de cette décoration, intermédiaire entre les décors archaïques et ceux des églises à colonnes.

4. V. t. I, 1, p. 162. A la pl. 36, n° 1, le motif ne se reconnaît guère ; mais on le voit bien sur la photographie originale.

5. V. t. I, 2, p. 426, 451, 468.

6. V. pl. 161, n° 2, à droite, et pl. 161, n° 4, aux écoinçons sur l'arc du renfoncement. Et comparer avec t. I, 1, p. 259, 261, fig. 30, 31.

7. V. pl. 177, n° 1, et comparer nos figures 80 (p. 127) et 94 (à la fin du chap. XXV) : les éléments sont les mêmes, mais leurs proportions diffèrent.

8. Voir ci-dessus, chap. XXI, sect. III, et chap. XXII, sect. IV.

Hagios Vasilios près Sinassos (pl. 154) et celle de Hagios Stéphanos près Djémil (pl. 155, n° 3).

En somme, comme il est naturel dans une décoration tardive, les motifs d'ornement sont empruntés aux décors divers des âges précédents, avec une préférence accordée à ceux des églises à colonnes, qui étaient plus proches dans le temps et qui paraissent avoir aussi inspiré le peintre dans les scènes animées.

Orthographe et paléographie.

Peu de chose à dire, sinon que, sur ce point encore, l'église des Quarante-Martyrs se rapproche beaucoup plus des dernières églises de Gueurémé que des chapelles archaïques.

Le trait le plus caractéristique est dans la graphie de la voyelle υ, qui n'est plus distinguée de ι : on trouve en effet les substitutions suivantes :

entre υ et ι : σινδρομης, βασυλεος (dans la dédicace),
entre υ et η : μαρτηρον, ανεκενισθυν (dans la dédicace),
χρησοστομος (dans l'abside),
ηος (à la Crucifixion),
entre υ et οι : προσκοινησις, γαλιλευ, αγιυ (dans le décor des voûtes et des absides).

D'autre part, on trouve 6 exemples d'emplois corrects de la voyelle υ (en général, au voisinage d'emplois abusifs) : υμον auprès de γαλιλευ ; μαρτυρες à côté de αγιυ et, dans la même peinture : προσφυγον, υπο.

Inutile de nous arrêter aux confusions entre η, ι, ει, aux substitutions de ε à αι, etc. L'orthographe n'est guère conséquente : Μαρδαριος et Ευστρατηος [1], γεννησις et αναληψης [2]. Le plus souvent, comme il arrive d'ordinaire, c'est une voyelle simple qui remplace un groupe de deux lettres. On trouve cependant la substitution inverse : χαιρετησμος (dans la nef) et Μακαρει ειερομοναχου (dans la dédicace).

Dans nos photographies, on ne verra pas un seul ω. Il y est toujours remplacé par ο. Il se rencontre cependant quatre fois dans l'enfoncement de droite : d'abord aux mots Θεοδωρος et αλαλαγμω, où il est correct ; puis, au cartel de Salomon (πωδες) et dans la dédicace (πανσεπτως), où il remplace ο.

1. Peut-être deux mains différentes : le titre de ἅγιος est écrit ici en plein, là en abrégé ; le C final n'est pas le même de part et d'autre (v. pl. 163). Les deux images sont du même peintre ; mais les noms pouvaient être écrits par des aides.

2. En deux mots voisins on lit : τι λιμνι.

De ce dernier fait on pourrait tirer un argument contre nos conclusions sur l'âge des différentes parties du décor, d'autant plus qu'une autre observation semble la corroborer. La forme H en effet, paraît cinq fois dans la dédicace, et une fois sur le cartel de David : elle semble inconnue dans les nefs et les absides, où l'on trouve toujours la forme M.

Mais il ne faut pas attacher trop d'importance à ces indices. Dans le texte de l'Ascension nous voyons employées côte à côte deux formes différentes de la même lettre A et Φ, V et Υ. D'autre part, il semble bien que la dédicace n'ait pas été écrite de la même main que les légendes dans les nefs et absides. Ou bien le peintre se la sera réservée, laissant les simples légendes à ses aides ; ou bien, pour ce texte plus important, aura-t-il fait appel à un meilleur calligraphe. On ne peut, pour de si minimes indices, séparer la dédicace du vaste ensemble de peintures dont une grande partie est occupée par l'histoire des Quarante Martyrs.

Reste la question des morceaux épars, où il nous a semblé reconnaître une autre main : images du renfoncement de la nef sud, scène de la Présentation et images avoisinantes [1].

Si l'on veut que les premières soient contemporaines du décor de Makaris, nous n'y contredirons pas. Dans cette hypothèse, on imaginera que les nefs ayant été peintes par « Etios », dont la palette était fortement chargée en vert, un autre — qui se plaisait à des tons plus chauds — a exécuté les images de ce renfoncement, puis, que le même calligraphe y a tracé toutes les inscriptions : dédicace, cartels et légendes.

Toutefois nous ne croyons pas devoir abandonner l'impression ressentie en face des peintures, qui nous faisait retrouver dans les figures de David et Salomon la manière d'Elmale Kilissé. D'autre part, comme nous l'avons expliqué, le mot ἀνεκαινίσθη de la dédicace indique qu'avant le décor de Makaris et Etios il en existait un autre, qu'il ne convient pas de réduire à l'excès.

Nous maintenons donc notre façon de voir et nous pensons que les ressemblances graphiques notées ci-dessus n'ont pas assez de poids pour nous obliger à l'abandonner [2].

1. La Crucifixion et le reste du décor de l'arcature nord sont hors de cause. Là, nous l'avons dit, la manière est tellement différente que l'époque est certainement autre. Les légendes sont trop peu nombreuses pour qu'on puisse en tirer argument. Si nous avons pu rapprocher la graphie ηος (= υἱός) de μαρτηρον, cela prouve seulement que la date est relativement tardive, — ce qui ressort aussi de l'iconographie.

2. Elles peuvent s'expliquer de différentes façons : hasard ou caprice de calligraphe ; ou bien celui-ci se sera laissé influencer par les textes antérieurs qu'il avait sous les yeux en traçant l'inscription dédicatoire ; ou bien — hypothèse plus vraisemblable

Pour la Présentation, où nous n'avons relevé aucun texte écrit, il n'y a rien à ajouter à ce que nous avons dit plus haut. Elle est d'une autre main que les scènes de la voûte, et nous pensons qu'elle existait avant elles. Sa présence peut avoir guidé le choix du décorateur en lui inspirant l'idée de grouper dans cette nef les principaux mystères de l'Enfance [1].

Conclusion.

Quoique d'un mérite assez médiocre, le décor de Souvech est intéressant à double titre : parce qu'il renferme une scène unique, vaste composition de caractère historique, reproduisant très fidèlement le récit des Actes des Quarante Martyrs ; en second lieu, parce qu'il est exactement daté : 1216/1217. Il fournit donc un point de repère sûr, dans le classement chronologique des peintures de la Cappadoce rupestre.

Le décor ainsi daté comprend certainement l'histoire des Quarante Martyrs et les autres peintures des voûtes et des absides, où l'on retrouve la même manière, en particulier le même modelé à ombres vertes.

Ce modelé avait déjà paru dans quelques repeints d'Elmale Kilissé, notamment dans les figures d'anges : Gabriel, Raphaël, Phlogothéel [2]. Outre ce détail, un examen à la loupe nous fait retrouver dans les visages juvéniles et dans les draperies de Souvech une ressemblance non douteuse avec ces mêmes figures. Il semble légitime d'en conclure que les repeints d'Elmale Kilissé sont de même époque que le décor des Quarante Martyrs et qu'ils peuvent être attribués à la même école (s'il est permis d'employer ce terme !). De là il suit que l'ensemble d'Elmale Kilissé, antérieur à ces repeints du début du treizième siècle, doit être reporté à une date notablement plus haute. Et ceci confirme les autres indices chronologiques qui nous inclinent à placer au onzième siècle les décors des églises à colonnes [3].

Du reste, l'influence de ces décors sur celui de Souvech est manifeste. Que l'on examine les draperies, ou les nus, ou le rendu des gestes et des attitudes, on voit le

— aura-t-on profité de ce qu'il avait dressé un échafaudage pour lui faire rafraîchir les textes peints dans cette voûte : les inscriptions seraient de lui, non les peintures.

1. Si l'on veut — ce qui n'est pas impossible — que la peinture soit de même époque que les scènes de la voûte, les conceptions seront d'ordre inverse : la scène aura été peinte en cette place anormale pour compléter le groupe des mystères de l'Enfance.

2. Voir t. I, 2, p. 449 et pl. 121, nos 3, 4.

3. Voir, au chapitre XV (t. I, 2, p. 474-497), les constatations qui nous ont plusieurs fois fait reconnaître l'influence des églises à colonnes dans les décorations fragmentaires des chapelles avoisinantes, et les raisons (présence du thorakion, inscriptions de la chapelle 17) pour lesquelles une grande partie au moins de ces décorations doit être attribuée au onzième siècle.

peintre s'efforcer d'imiter non les décorateurs archaïques, mais ceux d'Elmale Kilissé ou de Tchareqle Kilissé. Mais l'imitation est souvent maladroite, et l'abus des tons verts jette sur l'ensemble une teinte blafarde.

Quelques autres morceaux sont d'une tonalité différente. Ceux de la nef droite (dans le renfoncement et à la paroi droite), qui se rapprochent davantage de la manière d'Elmale Kilissé, en sont peut-être contemporains, mais ils peuvent aussi être plus récents. La Crucifixion et le décor de l'arcature nord est certainement de toute autre époque que les peintures des voûtes et nous la croyons notablement plus ancienne. Toutefois l'absence des points de comparaison sûrs ne permet pas de conclusion plus précise.

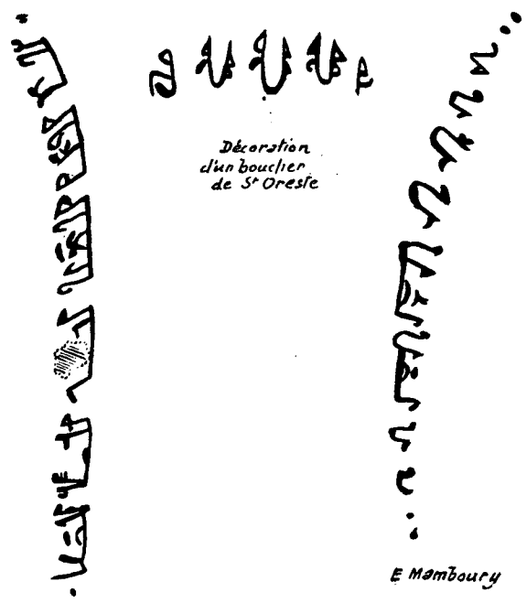


Fig. 84. — Ornements coufiques à Souvech.
(Bordure d'un « pechguir » peint et bouclier de saint Oreste.)

II. — Damsa. Monuments musulmans.

Damsa est à trois kilomètres environ au nord de Souvech, dans la même vallée [1]. Dans notre premier volume (p. 32-33) et notre premier album (pl. 18, n° 1 ; 19, n° 1), nous avons fait connaître ses monuments musulmans. Le voyage de 1927 nous permet d'ajouter quelques compléments aux indications sommaires données alors, et d'apporter plusieurs documents nouveaux [2].

Le nom du fondateur de la mosquée nous a été confirmé. Les gens du pays la désignent sous le nom de « Tachgun pacha Djamissi », ce qui signifie : la mosquée de Tachgun pacha. Ce personnage dont nous ne trouvons le nom ni dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, ni dans les autres répertoires accessibles, était, au dire de l'imam, « mutessarif de Damsa du temps que Damsa était mutessariflik ». Il aurait commencé la construction de la mosquée, et son fils l'aurait achevée. Leurs deux turbés se dressent sur le côté est de la mosquée : celui du père au sud (pl. 159, nos 3, 4), celui du fils un peu plus au nord (pl. 159, n° 2). Tous deux ont perdu la pyramide qui les couronnait. L'un est octogonal ; l'autre à base carrée, surmontée d'un octogone. Les deux portes se regardent [3]. Nous avons pu y entrer, et nous avons vu l'inscription qui nous avait été citée jadis, et dont nous avons fait état (t. I, 1, p. 33, n. 1).

Cette inscription n'est pas une épitaphe. C'est un texte tracé à l'ocre rouge sur la paroi intérieure, par une main récente. Il n'a donc pas d'autre valeur que la tradition locale dont il se fait l'écho. L'imam le croyait ancien ; mais il nous a paru manifeste que l'écriture ne remontait pas à plus d'un siècle. Nous y avons lu en toutes lettres la date de 743 qui serait celle de la mort d'un des fondateurs — le fils, si nos souvenirs sont exacts [4] ? Cette date correspond à l'an 1342/1343 de notre ère.

Si le renseignement est juste, la mosquée et le médressé pourraient être attribués à la fin du treizième siècle ou au début du quatorzième. A cette époque, Damsa était

1. Vue d'ensemble, prise du sud, pl. 16, n° 1.

2. Photographies de la pl. 159, nos 2-6 ; dessins des figures 85-86. Ceux-ci avaient été exécutés en 1912 par M. Mamboury qui comptait les utiliser personnellement. Il a bien voulu nous les céder à l'occasion de notre dernier voyage : nous lui en exprimons nos sincères remerciements.

3. Voilà pourquoi sur les photographies, faites à midi, l'une est à l'ombre, l'autre en plein soleil.

4. Par l'effet d'une distraction, notre carnet n'indique pas dans lequel des deux turbés le texte est peint. Nous croyons que c'était dans celui du fils.

sos dont nous avons rencontré le nom dans une inscription de Sinassos (ci-dessus, p. 118). Il faut donc que, vers le même temps, la ville — aujourd'hui réduite à l'état de simple village — ait possédé deux communautés nombreuses, l'une musulmane, l'autre chrétienne. Il semble qu'elles vivaient en paix, l'une auprès de l'autre ; car c'est encore à la même époque que nous placerons les peintures de l'église dont nous allons parler. Les chrétiens n'auraient sans doute pas eu le loisir de la décorer, s'ils avaient été molestés ou simplement menacés par leurs voisins musulmans.

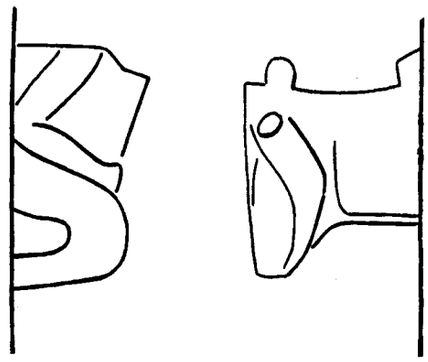


Fig. 85. — Gargouilles à la mosquée de Damsa.
(Dessin de M. Mamboury.)

III. — L'église de Damsa.

L'église de Damsa est au bord du ruisseau, ombragé de peupliers, qui coule au sud du village (v. pl. 16, n° 1). Située en dehors de l'agglomération actuelle, un peu en amont, elle se creuse dans un rocher dont la face antérieure est partiellement écroulée (pl. 159, n° 1). Bien que diminuée par cet accident, elle est vaste mais irrégulière. D'ailleurs, elle semble avoir reçu des agrandissements successifs.

La partie orientale est une chapelle en forme de croix libre, aux bras latéraux très courts. L'abside n'a pas d'iconostase, et la croisée des bras est surmontée d'une coupole montée sur un tambour élevé. La partie occidentale, postérieure et très développée, forme une longue nef qui s'élargit sur la droite et que recouvre une surface mal définie, ni voûte, ni plafond [1]. Elle résulte de l'agrandissement d'un ancien narthex.

Le décor accuse aussi des remaniements. Dans la partie orientale il est appliqué sur une couche de plâtre épais; dans l'autre partie, sur un enduit terreux, mêlé de paille, que recouvre une très mince couche de plâtre. L'échelle des peintures n'est pas la même ici et là, non plus que les teintes. Mais presque partout les images très enfumées, surtout dans les voûtes, sont également noircies et devenues indistinctes.

Nous ne pouvons en donner qu'une description sommaire (accompagnée d'une seule photographie).

Décor de l'abside.

Dans la conque, le Christ trône, bénissant et tenant le livre ouvert sur lequel on lit le texte de Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé (ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου... [2]).

Aux coins du siège, les quatre symboles, livre en main, désignés par les mêmes

1. Nous avons noté qu'elle se relie à la paroi droite par une surface courbe, à la paroi gauche par un plan oblique. La surface même de la couverture est irrégulière et bosselée.

2. V. t. I, 2, p. 397, 456. A Elmale Kilissé (p. 433), le texte est différent.

participes que dans les décorations archaïques. Toutefois la distribution des noms et la place des symboles est différente. Ils sont ainsi disposés :

Homme	Aigle
[Αδοντα]	ΚΕΚΡΑΓΟΤΑ
Bœuf	Lion
ΒΟΟΝΤΑ	ΚΕΛΕΓΟΝΤΑ

De chaque côté, la Vierge et Saint Jean-Baptiste. On a là une *Déisis*, comme dans les églises à colonnes [1] ; mais le personnage central est emprunté aux décorations archaïques — assez maladroitement, car les noms des symboles sont brouillés et mal appliqués [2]. Cette contamination indique une date relativement tardive

Plus bas, on voit une rangée de médaillons [3] ; et à l'arc du sanctuaire (douelle et piédroits), des saints debout.

Partie orientale de la nef.

De part et d'autre de l'arc du sanctuaire : *Annonciation* (Ο ΧΕΡΕΤΙCΗΜΟC). La Vierge est à droite, la main droite sur la poitrine, la gauche abaissée, L'ange est à gauche.

Dans le bras droit de la croix, sur la paroi est : *Baptême* (Η ΒΑΠΤΙCΗC). Jésus est légèrement de trois quarts, les jambes croisées [4], bénissant de la main droite à peine levée, la gauche pendante. Une croix métallique se voit dans le fleuve, dont les rives sont indiquées comme à Elmale Kilissé. Sur le bord, Jean-Baptiste (ΙΩ̄ Ο ΠΡΟ-ΔΡΟΜΟC). Les anges sont absents, sans doute faute de place.

Au fond du même bras, au-dessus d'une porte : *Descente aux Limbes*. Scène très ramassée : Adam et Ève à gauche ; David et Salomon à droite ; le Christ, presque de face, se tourne du côté d'Adam, inclinant vers lui la croix [5].

A la voûte de ce même bras, deux saints debout.

Dans le coin, auprès du baptême, il y avait un texte, peut-être assez long, dont il

1. Sans les anges, vus à Souvech, et qui se retrouveront à Taghar.

2. Sur la distribution ordinaire des noms, voir t. I, 1, p. 69-70. Ici, l'attribution de Κελέγοντα au lion s'explique par un mauvais jeu de mots : λέων — λέγων. Elle entraîne Ἄδοντα pour l'homme, et Κεκραγότα pour l'aigle.

3. Comparer la chapelle 21 de Gueurémé où l'on a aussi une rangée de médaillons sous la Déisis (v. t, I, 2, p. 475).

4. Cette attitude que nous n'avons pas encore rencontrée en Cappadoce, est fréquente à la fin du onzième et au douzième siècle, dans une série de monuments byzantins ou imités de modèles byzantins (v. Millet, *Iconographie de l'Evangile*, p. 179).

5. Comparer le mouvement qui lui est donné à Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 192) ; mais l'image est inversée.

ne reste plus que la fin de quelques lignes. Ce ne devait pas être une légende, mais une inscription proprement dite, sans doute inspirée de formules liturgiques. Malheureusement, aucun sens n'apparaît[1].

Inscr. 159.

..... Ρ(?)
..... ΟCΙ
.....
..... ΔV
..... ΑΡΙΑΝ
.....
.....
..... ΓΑΡΟV
..... ΟΙΝVΝ
..... ΙΙΝ· ΔΙ
..... ΡΟCЄΗЄΓЄΝ
....

Dans le bras nord de la croix, on voit encore des saints à la voûte, et sur la paroi du fond, une scène à plusieurs personnages, très animée, mais qui n'a pu être identifiée.

A la coupole, au-dessus de la croisée des bras : *Ascension* (pl. 156, nº 2), d'un type analogue à celui des églises à colonnes. Le Christ bénissant, assis sur l'arc-en-ciel, est au fond de la calotte. Les quatre anges qui le portent en occupent les bords. La Vierge et les apôtres (tous nommés) sont sur le tambour. Pas d'arbres entre eux.

Le texte habituel est écrit sous la forme suivante, dont l'orthographe et la paléographie attestent une date assez tardive[2]. La première ligne est d'un côté ; les trois suivantes de l'autre :

ΑΝΔΡЄC ΓΑΛΙΛЄΗ ΤΟΙ ЄϘ̄VΚΑΤЄ [βλεποντ]ЄC ΟΙϘ̄ΟΝ ΟVΝ̄Ο̄Ν̄
ΟVΤΟC Ο ῙC Ο ΑΝΑΛΙΦΘЄ̣ΙC ΑΦ ΗΗΩΝ Є̣ΙC ΤΟΝ
[ου]Ν̄Ο̄Ν̄ ΟVΤΟC ЄΛЄVCΕΤЄ ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ [ε]ΘЄ
ΑC[ασ]ΘЄ ΑVΤΟΝ

1. Pas d'indication sur la longueur possible des lacunes, à gauche. A droite, les lignes étaient inégales. Dans les *Mélanges* de Beyrouth, t. VI, p. 378, nous avons supposé, au cours du texte, la disparition complète de deux lignes, puis trois : c'était vraisemblablement trop. Quelques lettres tronquées étaient données comme douteuses. Depuis, nous nous sommes assuré de la lecture pour plusieurs. Aux dernières lignes, on devine les mots : γαρ ου.... οι νυν... [τ]ην [ι]δι[αν ? .... π]ρος εμε γεν[εσθαι ?].

2. Remarquer la ligature ϙ et l'emploi de οι pour ι et ει. A la ligne 2, l'orthographe est peut-être : αναλιφθοις οις (les deux lettres Є, Є sont incertaines). Noter aussi : ημων pour ὑμῶν.

En dessous du tambour, dans les pendentifs, sont peints les évangélistes en pied, comme à Tchareqle Kilissé (t. I, 2, p. 459).

Partie occidentale de la nef.

Sur les parois, des saints debout, de grande taille.

Dans une arcature profonde, à droite, on voit à la douelle une image de Constantin et Hélène tenant, au-dessus de leur tête, la croix dans un médaillon : probablement imitée des Saints-Apôtres près de Sinassos (v. ci-dessus, p. 65). En dessous, dans la lunette, un personnage vu à mi-corps, les bras levés dans le geste de l'orante.

Sur le côté de l'arcature, un texte, qui semble désigner un fondateur, est coupé en deux par la tête d'un personnage orant [1]. A droite, les lignes sont complètes ; à gauche, le plâtre est tombé, mais s'il y a une lacune, elle ne peut être que d'un caractère ou deux. Les trois premières lettres de la première ligne sont très douteuses :

Inscr. 160.

ΜΟΓΟΛΩΡΥΟ//
ΚΕΙΩCΤΟΥ

ΔΟΥΛΟCX̄V̄·:·
CVOYMIOV·:·

Nous proposons, sous toutes réserves, la lecture suivante : M[ε]γ[α]λω̣υο[ς] [2] δοῦλος Χ(ριστο)υ κε ιως (υἱὸς) του [Ε]υ[θ]υμιου,

Sur la paroi gauche, dans cette même partie de l'église, il semble qu'il y avait une *Nativité*, peinte à petite échelle ; car à côté de personnages très menus, on voit écrit verticalement : Η ΠVΗЄNЄC·

A la voûte (ou plafond), deux sujets distincts. Vers l'est, la *Pentecôte*. Le trône de l'Hétimasie est au milieu ; les apôtres sont rangés en deux files, sur les côtés. Sur le livre que porte le trône on lit [3] :

1. Notre carnet désigne ce personnage comme une sainte ; mais cela ne paraît pas compatible avec le texte qui l'accompagne. Ce doit être un fondateur, probablement un jeune homme.

2. Ou encore : Μεγ[α]λω[β]υος = Μεγαλόβιος.

3. Ce texte pourrait faire croire que le trône appartient à la scène du Jugement. Il s'ensuivrait que les Apôtres assis représenteraient les Assesseurs du Juge suprême, non les Douze au jour de la Pentecôte. Autrement dit, cette dernière scène ne serait pas figurée dans la décoration... Nous la maintenons cependant, car elle est affirmée par nos carnets de 1911 et 1927. Probablement, sans le noter, avons-nous observé les rayons partant du trône pour descendre sur les apôtres (comparer Qeledjlar, pl. 52, n° 1). En outre, si les apôtres appartenaient au Jugement dernier, ils seraient accompagnés des Puissances célestes (comparer Djanavar Kilissé, pl. 207, n° 2), que nos cahiers mentionnent ailleurs. Nous pensons donc que le peintre a bien voulu figurer la Pentecôte ; et la présence du texte ci-dessus est le résultat d'une contamination.

ΔΙΚΕ	ЄΤΗ
ΟCVΝΗ	ΗΑCV
ΚЄ[χρι]	ΑΤΟV
ΗΑ	ΘΡϢΝΟ

A la suite, vers le fond de l'église, devait être peint le *Jugement dernier*. Il reste, à la voûte, l'Ancien des Jours, tenant le livre fermé à la main, dans une grande auréole aux bords irisés. Plus bas, on voit des archanges debout. Le reste du Jugement occupait sans doute le fond de l'église et la paroi occidentale qui ont disparu dans un écroulement de la roche.

Conclusion.

Les données qui précèdent sont insuffisantes pour nous permettre de caractériser le décor de Damsa. Il est manifeste qu'il est postérieur à l'ensemble des peintures de Gueurémé. Il peut être contemporain d'une partie au moins de celui de l'Archangélos, près Djémil, avec lequel il présente quelques points de contact. De part et d'autre, dans le monument, comme dans la décoration, nous reconnaissons les traces de remaniements successifs ; ici et là, même désordre dans la disposition des scènes qui se limitent par un encadrement fort simple. La tonalité actuelle est pareille dans les deux églises également enfumées. Mais il semble qu'à l'origine les teintes étaient plus vives à Damsa. Quelques détails d'iconographie (personnage du Christ au Baptême, Nativité à petite échelle, texte de l'Hétimasie) rapprochent les deux églises, et la forme des lettres dans les légendes est à peu près la même.

Bref, ces deux décorations, peu éloignées l'une de l'autre, peuvent être considérées comme des témoins de l'époque où Damsa, élevée au rang d'évêché, jouit d'une prospérité qui, plus tard, devait passer à ses voisines du nord : Sinassos et Urgub.

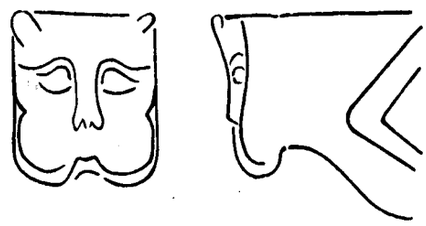


Fig. 86. — Gargouille à la mosquée de Damsa.
(Dessin de M. Mamboury.)

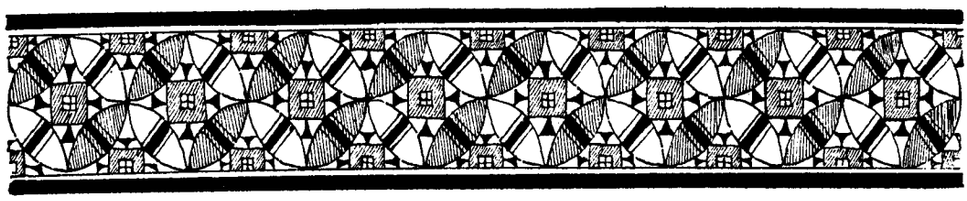


Fig. 87. — Bandeau à l'église triconque de Taghar.

CHAPITRE XXIV

QARLEQ ET TAGHAR

I. — Qarleq.

Qarleq et Taghar sont dans une vallée parallèle à celle de Djémil et Damsa, plus à l'est [1].

L'église de Qarleq est à un kilomètre environ au nord-ouest du village. C'est un monument d'un grand intérêt, car il s'apparente très étroitement à l'église de Qeledjlar. Le plan est exactement le même, jusque dans le détail, et la distribution du cycle, bien que différente, est basée sur les mêmes principes. Ici encore, nous voyons un décorateur s'efforcer de plier un cycle narratif de type archaïque aux formes capricieuses d'une église byzantine. Malheureusement les peintures sont en si mauvais état que nous avons seulement pu reconnaître une partie des sujets dans les voûtes. Sur les parois, à part quelques fragments, tout a péri.

La perte de ce décor, qui, semble-t-il, aurait pu faire un digne pendant à celui de Qeledjlar, est des plus regrettables.

L'église est un vaisseau en forme de croix inscrite dans un carré. Environ cinq mètres de côté. Quatre piliers (tous détruits) portant une coupole. Les quatre bras de la croix sont voûtés en berceau ; les quatre coins sont couverts, à l'est, par de petites calottes ; à l'ouest, par des plafonds [2]. Trois absides sur le côté est.

1. Voir t. I, 1, p. 35, et la carte de la planche 2. (Haut de cette vallée : pl. 16, n° 6).

2. Tout ceci se retrouve à Qeledjlar Kilissé (v. t. I, 1, p. 199-200) dont le plan et l'élévation (pl. 43, n° 5) peuvent donner une idée assez exacte de l'église de Qarleq.

Le décor peint.

A la conque de l'abside principale : Jésus-Christ trônant entre les archanges ΜΙΧΑΗΛ et ΓΑΒΡΗΗΛ en vêtements impériaux [1]. Nous n'avons pas vu les quatre symboles, qui semblent absents. Plus bas, aux pieds du Christ, deux médaillons : la Vierge et un autre saint, probablement Jean-Baptiste [2].

A la douelle de l'arc de la même abside : une série de médaillons, décor fréquent dans les chapelles archaïques de Gueurémé.

Dans l'abside droite, à la conque, la Vierge assise entre deux anges.

Dans la nef, un cycle détaillé se déroulait à la voûte, commençant au berceau du bras oriental et se continuant aux autres berceaux et aux tympans, dans le sens ordinaire. Le principe était plus exactement appliqué qu'à Qeledjlar, car le berceau du bras occidental était compris, lui aussi, dans le cycle de l'Enfance [3].

Au tympan du bras oriental, Jésus-Christ en buste, entre deux saints [4].

A la voûte du même tympan : *Annonciation* (l'ange s'avance d'un mouvement rapide), et *Visitation* (la servante est désignée par les mots : ι δουλι τις Ελισαβετ).

Au bras sud : sur le premier revers du berceau, une figure nimbée se détache sous une arcade, entre deux autres personnages : évidemment l'*Épreuve de l'eau*. Sur le tympan : *Voyage à Bethléem* (Jacques est vêtu d'une chemise et d'un caleçon bouffant, comme le berger du Qouchlouq de Qeledjlar, v. t. I, 1, p. 253, fig. 27). Sur le second revers : *Nativité*, dont il ne reste guère qu'une partie du bain de l'Enfant.

Au bras occidental, l'image du premier côté est complètement détruite. Sans aucun doute, c'était l'*Adoration des Mages*, que devait suivre au tympan le *Songe de Joseph*. Puis, à l'autre revers de la voûte : infimes vestiges de la *Fuite en Égypte* (pieds de l'âne, et partie du personnage de Jacques : Ιακοβος).

Au bras nord, tout l'espace paraissait occupé par le *Massacre des Innocents*. Sur le

1. Ils figuraient aussi à Qeledjlar (t. I, 1, p. 203).

2. Ce détail est emprunté à Taghar, où cependant les deux figures sont différentes (voir ci-dessous, p. 190). Il est possible que le décor de l'abside ait été retouché après coup. Mais il ne reproduit pas exactement celui de Taghar, car on n'y voit pas proprement la Déisis.

3. A la Panagia, près de Sinasses (ci-dessus, p. 113) on a signalé quelques ressemblances de même genre avec Qeledjlar, mais moins nombreuses et moins exactes.

4. A la même place, à Qeledjlar, on voit un buste de Jésus-Christ entre deux anges volants (v. t. I, 1, p. 207 et pl. 44, n° 2).

premier côté, nous avons aperçu le haut de trois personnages qui semblaient debout; l'un d'eux se tient, les coudes écartés, les mains sur les hanches, dans une pose insolente. Probablement Hérode entre ses deux notaires, ou bien entre le notaire et le messager [1].

Dans le haut, nous avons noté, en deux groupes, les lettres :

PO O B///IAPHCTδ/////////

qu'il faut vraisemblablement compléter et corriger ainsi :

[O H]ρο[δης] ο [νοτ]αρης του [Ηροδου]

Sur le revers d'en face ; scène du *Massacre*. Le tympan devait être occupé par un autre épisode se rapportant à la même scène, comme la douleur de « Rachel ».

De toute façon l'extension que prend ici le Massacre est exceptionnelle. Elle est peut-être due seulement au fait que le peintre arrivait au bout des scènes de l'Enfance, avant d'avoir épuisé la série des voûtes.

La coupole était occupée par l'*Ascension* : le Christ au sommet, la Vierge et les Apôtres sur le pourtour.

Plus bas, aux pendentifs, des séraphins à six ailes.

Dans la petite calotte qui couvre l'angle sud-est : un buste de Jésus-Christ [2]. Aux faux pendentifs : encore des séraphins.

Le cycle se continuait peut-être sur les parois. Peut-être aussi, limité à l'Enfance (et à l'Ascension) ne couvrait-il que les voûtes. Car les seuls débris de peintures que nous ayons pu identifier, sur la paroi sud, sont les suivants :

au tympan de la première travée, vers l'abside : buste de sainte Anastasie (Αναστασια) ;

plus loin, une image de Jésus-Christ debout, ayant à droite un personnage appelé : Ιοανι[ς], et probablement une autre figure à gauche. Ce pourrait être la *Rencontre de Jésus et du Baptiste*, et l'on retrouverait la disposition de Qeledjlar. Nous pensons

1. Voir ci-dessus p. 90, à propos de l'image de Tavchanle Kilissé. Dans cette image (pl. 153, n° 3) comme dans celle de Toqale I (pl. 69, n° 1), Hérode, bien qu'assis, porte la tête aussi haut que l'homme debout derrière lui : ceci justifiera l'erreur de notre carnet, car certainement Hérode était assis. En outre, s'il paraît, d'après notre description se montrer de face, non de profil, c'est que le Massacre se déroule, non point à côté, suivant l'usage, mais sur le revers opposé de la voûte.

2. A Qeledjlar, même buste de Jésus-Christ dans cette calotte et celle qui lui fait pendant au nord (t. I, 1, p. 207, v. pl. 53, n° 1). A Qarleq, la peinture de la calotte nord a disparu.

plutôt que la peinture représentait une *Déisis*, et il s'ensuivrait que, pour les parois, le peintre s'écartait de son modèle [1].

Tout le reste du décor est irrémédiablement perdu [2].

Autre chapelle à Qarleq.

A quelques minutes au sud de l'église précédente, et juste au-dessus du village, on voit une chapelle à nef unique, voûtée en berceau. Le type architectural est archaïque.

Elle était décorée de peintures qui paraissent aussi remonter à une époque ancienne Mais tout est tellement détruit que nous n'avons pu reconnaître aucun sujet, — sauf dans l'abside, où étaient conservés quelques fragments du Christ trônant.

1. Une hypothèse se présente naturellement à l'esprit : le décor des parois, plus exposé aux dégradations, peut avoir été refait. Mais c'est là une pure hypothèse, que n'appuie aucune observation.

2. Les églises de Qarleq n'ont pas été revues en 1927 : l'état des peintures ne paraissait pas justifier le détour, lorsque nous nous sommes rendu d'Urgub à Taghar.

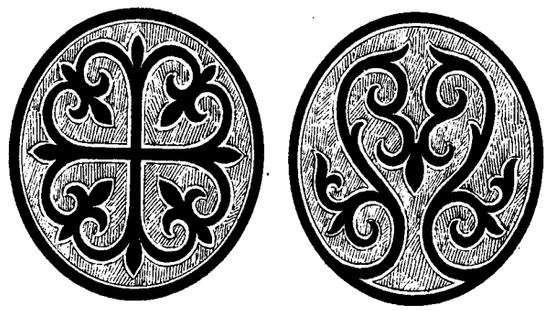


Fig. 88. — Motifs décoratifs à Taghar.

II. — La triconque de Taghar.

La grande église triconque de Taghar [1] est à un kilomètre environ, au nord du village, dans une masse rocheuse dont le sommet s'est écroulé, remplissant de ses débris une partie du vaisseau.

Les nécessités de l'orientation ont obligé à placer le sanctuaire vers la paroi du rocher, et l'entrée à l'opposé. On pénètre dans l'église par l'intermédiaire d'un vestibule profond et d'un couloir, comme le montre le plan de la planche 165 [2]. La porte extérieure du vestibule est étroite ; mais il avait une communication, aujourd'hui bouchée, avec d'autres pièces creusées à la suite dans la même roche [3]. Le tout devait appartenir à un ensemble monastique, et l'étroitesse de la seule ouverture donnant au dehors fait croire que l'église n'était pas destinée au public.

La porte qui mène du vestibule à l'intérieur est monumentale. Elle s'encadre d'une moulure à grande échelle, sobre mais de caractère imposant [4]. De là, un couloir conduit à la partie inférieure de la nef, où il débouche dans la paroi latérale.

L'église, dont la longueur totale est de quatorze mètres et demi, sur une largeur de douze, a la forme, souvent rencontrée, d'une croix libre. Mais outre ses proportions inusitées, elle offre cette particularité rare que les bras latéraux sont terminés par des absides. Elle est triconque [5].

Les grands arcs sont en plein cintre, d'un bon tracé. La courbe des absides est régulière ; les parois et les piliers sont bien dressés. A l'extrémité ouest, il y a des

1. Il y a dans le village même de Taghar une autre église, plus vaste peut-être, mais sans peintures que nous avons signalée, t. I, 1, p. 35. C'était une nef unique, de belles proportions, sur laquelle il est inutile de revenir ici.

2. Ce plan et l'élévation correspondante ont été dressés en 1927. Les dimensions au sol, dans les différentes parties de l'église, ont été minutieusement mesurées. Celles du vestibule et autres annexes ont été prises d'une façon plus rapide. Les parties hautes du tambour et de la coupole ont été tracées à l'œil ; mais en comparant le plan aux photographies nous sommes porté à croire que nous avons figuré le diamètre de la coupole trop petit. Voir aussi les rectifications ci-dessous (p. 188, n. 3).

3. Au fond du vestibule, une table munie d'un petit bassin carré, a été réservée dans la masse du rocher.

4. V. pl. 166, n° 2. Il n'y a pas de fronton comme nous l'avons écrit, t. I, 1, p. 54.

5. Nous n'aurons à citer qu'une autre église triconque, celle d'Orta Keuy (ci-dessous, chap. xxv, sect. III). Mais elle est construite et ne peut donc pas tout à fait se comparer aux églises rupestres.

négligences : la paroi du fond n'est pas d'équerre sur l'axe du vaisseau ; des arcatures (aux arcs outrepassés) sont boiteuses.

Entre les absides latérales, il n'y a pas de symétrie absolue : celle de droite est garnie, sur la plus grande partie de son pourtour, par un groupe de neuf niches, qui, sans doute, abritaient des sièges [1].

Sur le côté oriental de l'abside gauche, a été creusée, à une date postérieure à l'exécution du décor, une pièce rectangulaire, peu régulière, munie d'une abside, qui a peut-être servi de prothèse. Ce n'est sans doute pas l'effet d'un hasard si dans l'église d'El Nazar, en forme de croix libre, comme celle de Taghar, une annexe analogue a été ajoutée à la même place [2].

Sur l'espace central, qui forme un carré presque parfait se dresse un tambour quadrangulaire raccordé, par une série de plans obliques, à la base de la coupole. Il est entouré, sur trois côtés, d'une galerie de faible hauteur, qui passe au-dessus des grands arcs et prend jour sur l'intérieur par une série de petites arcades, en partie détruites. Le travail, amorcé sur le côté sud, n'a pas été achevé [3]. Il est vraisemblable que l'interruption fut accidentellle et que, dans les prévisions de l'architecte, la galerie devait entourer complètement le tambour de la coupole. Cette disposition, unique dans les églises rupestres, donne à la triconque de Taghar un caractère très particulier, non dépourvu d'élégance [4].

On accède à cette sorte de triforium par un escalier partant d'un renfoncement ménagé dans la paroi sud du bras occidental de la croix. Il conduit à une pièce située à un étage supérieur, d'où un couloir mène à la galerie.

Le décor peint.

Les peintures qui décorent l'église ajoutent encore à son importance ; mais elles ne sont conservées que dans le bras est et le bras nord. Au bras sud, il en reste peu de chose, et pour ainsi dire rien au bras ouest [5].

La distribution du décor est anormale. Les motifs décoratifs et les figures isolées

1. L'une d'elles a été partiellement détruite par une porte conduisant à un réduit creusé après coup, qui ne paraît pas avoir eu de destination liturgique.

2. Voir pl. 28, n°3. Rappelons aussi la prothèse creusée après coup dans la chapelle de Saint-Eustathe, à Gueurémé (t. I, l, p. 148). Toutes ces additions peuvent avoir été faites vers le même temps, pour observer des prescriptions liturgiques.

3. L'élévation de la planche 165 devrait porter la section de la galerie au-dessus de l'arc ouest. Elle manquait sur la minute faite à Taghar, — probablement parce que cette branche était inaccessible. Mais nous aurions dû la rétablir en exécutan le dessin définitif. Ajoutons aussi que nous avons figuré la galerie un peu trop basse. En fait, elle a près de 1 m. 70 de hauteur.

4. Voir les deux photographies de la planche 167.

5. Il est possible, que la plus grande partie de ce bras n'ait pas été peinte. Ses formes irrégulières font croire que le travail n'y a pas été achevé.

tiennent une grande place. Comme aux Quarante-Martyrs de Souvech, on voit des scènes se suivre sans séparation, à la manière des cycles archaïques. Mais ici, elles ne sont même pas disposées suivant l'ordre chronologique ; en sorte que le principe de l'ordonnance est différent. Un autre trait pourrait être invoqué pour établir un parallèle avec les décorations archaïques de Gueurémé : les douelles des arcs sont garnies de médaillons, enchaînés dans un entrelacs continu. Mais à côté, d'autres médaillons sans encadrements font penser aux églises à colonnes. C'est aux mêmes églises que nous ramènent les motifs d'ornements et des sujets iconographiques tels que la Déisis. En somme, de même qu'à Souvech, nous trouvons des indices d'influences diverses. D'ailleurs, tout le décor actuel n'est pas de même époque ; et en plusieurs points apparaissent des traces de peintures successives.

Pour mettre de l'ordre dans notre description, nous étudierons tour à tour le décor de chacun des bras de la croix ; puis, nous nous arrêterons aux scènes évangéliques du bras nord.

Rien à dire sur la partie centrale, sinon que le décor de la coupole — s'il a jamais existé — a complètement péri. En dessous, la surface pyramidale qui lui sert de support présente encore des portions d'enduit : elles ne paraissent pas avoir été peintes. Il en est de même de la face antérieure de la petite colonnade qui borde la galerie [1].

Plus bas, aux écoinçons des grands arcs, huit médaillons, très effacés par la pluie et le soleil, se détachent sans encadrement sur l'enduit. Ils montrent alternativement des nimbes jaunes sur fond vert et des nimbes verts sur fond rouge. Les visages ne présentent pas le même aspect qu'aux autres médaillons répandus dans le décor, et l'on est tenté de les attribuer à un peintre différent. Mais cette apparence peut résulter des intempéries auxquelles ils ont été plus exposés que le reste de la décoration.

Décor du bras est.

A la conque de l'abside : *Déisis* (pl. 166, n° 1). Le Christ (IC XC) est assis, tenant le livre fermé de la main gauche, et la droite sur la poitrine, tournée en dedans avec un geste anormal : le pouce est réuni au médius et à l'annulaire ; l'index et le petit doigt sont étendus. La Vierge (∴ MP ΘV) et saint Jean-Baptiste (∴ Ο ΙΩ ΟΠΡΟΔ[ρομος]) sont debout, la tête inclinée et les mains en avant. Puis, dans la même position, les archanges Michel (∴ ΜΙΧΑΗΛ) et Gabriel (∴ ΓΑΒΡΙΗΛ), portant le loros [2]. Tout en haut,

1. Mais au revers, dans la galerie, nous avons noté, sur les écoinçons, le même décor d'arabesques que dans le fond de l'abside nord : il est moins soigné et se détache en vert sur fond noir.

2. Voir pl. 164, n° 2, où l'on pourra constater les ressemblances et les différences avec la Déisis de Souvech. (Tenir compte du fait que les deux dessins sont dus à deux mains différentes.)

cinq étoiles se détachent sur un ciel clair, fait de trois zones concentriques dont la couleur va en se dégradant [1]. Le fond est bleu.

Dans le bas, un élément singulier, qui paraît propre au décorateur de Taghar [2] : sur le sol vert, que couvre un semis de plantes noires à fleurs rouges, se détachent, de part et d'autre du siège de Jésus-Christ, deux médaillons portant les bustes de sainte Anne et probablement saint Joachim (Ι ΑΓΗΑ ⊹ ΑΝΝΑ, [ο αγ]ΙΟC [Ιοακι]Ν). De l'un à l'autre, la valeur des teintes est habilement alternée [3]. Ils n'ont pas d'encadrements.

En dessous de la Déisis, une bande d'ornement imitée d'une marqueterie de marbre [4] marque la séparation entre la conque et la paroi.

Sur cette dernière, une série de docteurs, assez haut placée ; — sous laquelle d'autres ornements (simples motifs décoratifs à ce qu'il semble) ont complètement disparu [5].

Les docteurs étaient divisés en deux groupes par une fenêtre cintrée. La plupart sont partiellement détruits. On peut lire ou restituer les noms suivants tous écrits sur deux colonnes, chacune précédée d'une croix) :

à gauche de la fenêtre :

[⊹ Ο αγ]ΗΟC	[⊹ Γπ]ΑΤ[ηος] [6]
[⊹ Οα Γρηγοριος]	⊹ Ο ΝVCHC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΝΗ[χολαος]
⊹ Θ ΙΟΑΝΝΗC	⊹ Ο Χ[ρυσοστομος]

à droite :

[⊹ Ο αγιος]	⊹ Β[ασιλειος]
⊹ [Θα Γρηγοριος]	⊹ Ο ΘΕΟΛΟΓΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΕΠΗΦΑΝΗΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΒΛΑCΗΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΓΕΡΜΑΝΟC

1. Voir ci-dessous, fig. 93. Les étoiles ont même forme que dans la chapelle 3 de Gueurémé (sauf qu'elles ajoutent le point central : comparer t. I, 1, p. 144, fig. 16).

2. Mais il a été imité à Qarleq (v. p. 184).

3. Les couleurs n'ont pas été notées ; mais d'après la photographie il semble qu'Anne soit vêtue de rouge sur fond gris-bleu, et Joachim de vêtements grisâtres sur fond rouge.

4. Voir l'en-tête du présent chapitre, p. 183, fig. 87. Nous avons eu la surprise de trouver le même motif — mais en *opus cosmaticum* — à l'encadrement de la porte de Saint-Jean-près-la-Porte-Latine, à Rome. L'ouvrier romain copiait un modèle importé d'Orient.

5. On voit, pl. 167, n° 2, qu'une large entaille, très postérieure, a fait disparaître une partie de la paroi.

6. La copie porte : .. ΜΑΤ .. Mais la correction s'impose. Dans la série des docteurs, aux absides de Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé, Hypatios accompagne les saints : Nicolas, Grégoire, Basile, Chrysostome et Blaise (v. t. I, 2, p. 398, 456). Probablement aussi à Elmale Kilissé (p. 433-434).

cinq étoiles se détachent sur un ciel clair, fait de trois zones concentriques dont la couleur va en se dégradant [1]. Le fond est bleu.

Dans le bas, un élément singulier, qui paraît propre au décorateur de Taghar [2] : sur le sol vert, que couvre un semis de plantes noires à fleurs rouges, se détachent, de part et d'autre du siège de Jésus-Christ, deux médaillons portant les bustes de sainte Anne et probablement saint Joachim (Ι ΑΓΗΑ ⊹ ΑΝΝΑ, [ο αγ]ΙΟC [Ιοακι]Ν). De l'un à l'autre, la valeur des teintes est habilement alternée [3]. Ils n'ont pas d'encadrements.

En dessous de la Déisis, une bande d'ornement imitée d'une marqueterie de marbre [4] marque la séparation entre la conque et la paroi.

Sur cette dernière, une série de docteurs, assez haut placée ; — sous laquelle d'autres ornements (simples motifs décoratifs à ce qu'il semble) ont complètement disparu [5].

Les docteurs étaient divisés en deux groupes par une fenêtre cintrée. La plupart sont partiellement détruits. On peut lire ou restituer les noms suivants tous écrits sur deux colonnes, chacune précédée d'une croix) :

à gauche de la fenêtre :

[⊹ Ο αγ]ΗΟC	[⊹ Υπ]ΑΤ[ηος] [6]
[⊹ Θα Γρηγόριος]	⊹ Ο ΝVCHC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΝΗ[χολαος]
⊹ Θ ΙΟΑΝΝΗC	⊹ Ο Χ[ρυσοστομος]

à droite :

[⊹ Ο αγιος]	⊹ Β[ασιλειος]
⊹ [Θα Γρηγοριος]	⊹ Ο ΘΕΟΛΟΓΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΕΠΗΦΑΝΗΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΒΛΑCΗΟC
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΓΕΡΜΑΝΟC

1. Voir ci-dessous, fig. 93. Les étoiles ont même forme que dans la chapelle 3 de Gueurémé (sauf qu'elles ajoutent le point central : comparer t. I, 1, p. 144, fig. 16).

2. Mais il a été imité à Qarleq (v. p. 184).

3. Les couleurs n'ont pas été notées ; mais d'après la photographie il semble qu'Anne soit vêtue de rouge sur fond gris-bleu, et Joachim de vêtements grisâtres sur fond rouge.

4. Voir l'en-tête du présent chapitre, p. 183, fig. 87. Nous avons eu la surprise de trouver le même motif — mais en *opus cosmaticum* — à l'encadrement de la porte de Saint-Jean-près-la-Porte-Latine, à Rome. L'ouvrier romain copiait un modèle importé d'Orient.

5. On voit, pl. 167, n° 2, qu'une large entaille, très postérieure, a fait disparaître une partie de la paroi.

6. La copie porte : .. ΜΑΤ .. Mais la correction s'impose. Dans la série des docteurs, aux absides de Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé, Hypatios acccompagne les saints : Nicolas, Grégoire, Basile, Chrysostome et Blaise (v. t. I, 2, p. 398, 456). Probablement aussi à Elmale Kilissé (p. 433-434).

Le grand arc qui précède l'abside est large (environ 1 m. 50), et constitue à lui seul le bras de la croix. Il porte, à la douelle, une série de grands médaillons, entourés d'un encadrement formant un entrelacs continu [1]. Le fond est couvert d'une arabesque dont le dessin se retrouvera dans l'abside nord, mais elle est faite ici d'un trait bleu sombre, bordé d'un double liseré blanc, se détachant sur un fond rouge [2].

Les médaillons contiennent des bustes d'apôtres. Ils devaient être au nombre de huit. Deux ont péri, dans la partie supérieure de l'arceau. D'autres sont mutilés. On lit les noms (de gauche à droite) :

∴ Ο ΑΓΗ[ος]	∴ ΜΑΤΕΘ[ος] (*sic*)
∴ Ο ΑΓΗΟC	∴ ΙΩ Ο ΘΕΟΛΟΓΟC
[∴ ο αγιος	∴ Ιαχω]ΒΑΟC (*sic*)
.....	.....
.....	.....
.....	.....
⊹ Ο ΑΓΗΟC	⊹ ΑΝΔΡΕΑC
.....	.....

Les deux médaillons du bas sont coupés par le sommet du piédroit : les figures y sont à plus petite échelle et celle de droite paraît d'une autre main. Peut-être a-t-elle été refaite à la suite d'un accident.

Sur les piédroits, figures de saints debout. A gauche, deux saints militaires, côte à côte (à la même hauteur que les docteurs de l'abside [3]. Celui de droite est désigné par le nom : ... ⊹ ΘΕΟΔΟΡΟC. Les visages ne montrent pas la même facture que dans le reste de l'abside ; mais la graphie du nom, précédé d'une croix, n'accuse pas une autre main.

En dessous, il y avait un ornement à losanges qui a péri, le pilastre ayant été entaillé à cet endroit.

En face, sur le piédroit du côté sud, tout l'enduit est tombé.

Décor du bras nord.

A la conque de l'abside, un buste colossal de Jésus-Christ (IC XC) tenant le livre fermé, la main droite sur la poitrine [4], occupe un grand médaillon aux bords irisés

1. Les deux médaillons figurés sur la planche 171, n'étant pas voisins, ont été rendus indépendants et leurs encadrements faits circulaires. (En fait, ils appartiennent aux arcs nord et sud.)

2. A l'abside nord, le trait est blanc et le fond bicolore. On peut comparer les deux ornements sur la photographie pl. 168, n° 2, où ils sont réunis.

3. Voir pl. 167, n° 1, à droite.

4. Elle est posée à plat et ne fait pas le geste de la bénédiction.

(pl. 168, n° 1). Il est flanqué, dans le bas, de deux autres médaillons plus petits, à fonds rouges, portant les images des saints Cyr et Julitte (Ο ΑΓΗΟC ΚVΡΗΚΟC, Ι ΑΓΗΑ ΙΟVVΗΤΑ [1]). Enfin, aux extrémités, reparaissent les figures de Jean-Baptiste (Ο ΑΓΗΟC + ΙΟΑΝΝΙC + Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC) et de la Vierge (M̄P Θ̄V̄), dans l'attitude de la Déisis, mais leurs places sont interverties : la Vierge est à droite pour le spectateur, donc à la gauche de Jésus-Christ.

Sous une autre forme, ce décor répète le motif de l'abside centrale. La présence de deux petits médaillons accessoires est un trait commun entre les deux compositions. Mais, au lieu de présenter un sol fleuri, toute la partie inférieure du fond est remplie par une arabesque fort gracieuse faite d'un large trait blanc, dessinant, sur un champ bicolore, une série de médaillons, de cœurs et de rinceaux. Cela ressemble à un ornement rencontré dans les églises à colonnes ; mais il y était employé de façon plus discrète ne formant que des bandeaux, couvrant des chapiteaux ou de petits espaces, sans s'étendre comme ici sur de grandes surfaces. En outre, le dessin y était moins ferme, moins régulier, de forme moins géométrique, l'allure était molle et rampante, et les couleurs avaient des tons atténués [2]. A Taghar, les teintes sont fortes : un bleu foncé dans la plus grande partie du champ ; un rouge sombre dans les cœurs et les médaillons, qui, mis en relief par cet artifice et dessinés d'un trait parfaitement sûr, peuvent être isolés pour former, avec les croix ou les feuillages qui les remplissent, des motifs décoratifs indépendants, d'un bon effet [3].

En dessous de la conque, à la partie supérieure de la paroi, une frise peinte présente, de gauche à droite, les trois scènes suivantes : *Nativité*, *Crucifixion*, *Annonciation*, qui seront décrites plus loin [4].

Plus bas, sur un fond portant comme ornement l'arabesque de la conque (mais les cœurs sont partout substitués aux fleurons circulaires), bande de dix médaillons, sans encadrements. Les couleurs des fonds présentent l'alternance habituelle [5]. Dans les figures, presque toutes détruites, les cheveux blancs alternent régulièrement avec les cheveux noirs ou châtains. Le costume est uniforme : tous portent la chlamyde, même le diacre Abibos. Ce sont des martyrs appartenant à trois groupes connus [6].

1. Nous pensons qu'ici encore les deux parties des noms sont précédées de la croix ; mais on ne peut pas le reconnaître sur les photographies.

2. Voir pl. 111, n° 1 (en couleurs) ; t. I, 2, p. 392, fig. 39 ; p. 474, fig. 47.

3. Voir t. I, 1, p. LXIII, fig. V ; dans le présent volume : ci-dessous, fig. 89, 92. Les fleurons p. 186, fig. 88, sont une variété du même motif

4. Ces images correspondent à la série des docteurs dans l'abside principale.

5. Nous ne les avons pas notées en détail. Il semble que ce sont : rouge, vert, bleu et gris-bleu.

6. Le premier groupe (Probos, Tarachos, Androtnikos) est incomplet : il fallait réduire à cinq les figures de cette première moitié, balancée par les cinq martyrs du 2 novembre. Le deuxième groupe

Les noms sont les suivant, écrits comme ci-dessous :

·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘· ΠΡΟΒΟC
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘· ΤΑΡΑΧΟC
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	[·⁘· Αβ]ΗΒΟC
·⁘· Ο ΑΓΗ[ος]	·⁘· CΑΜΟΝΑC
·⁘· Ο ΑΓ [ηος	·⁘· Γουριας ?]
[·⁘· Ο αγηος]	·⁘· ΑΝΕΝΠΟΔΗC[τ]ΟC
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘· ΕΛΠΙΔ[ι]Φ[ορος]
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘· ΑΥΤΟ[νηος]
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘·ΠΗΓΑCΗΟC
·⁘· Ο ΑΓΗΟC	·⁘· ΑΚΥ[ν]ΤΗΝΟC[1]

En dessous, jusqu'au niveau du sol, la peinture imite un placage de marbres polychromes.

Comme à l'abside orientale, la douelle du grand arc porte une série de médaillons, enchaînés dans un entrelacs, et se détachant sur la même arabesque bleue, bordée de blanc, sur un fond rouge, qui reproduit les dessins de la conque. Ici sont représentés des prophètes. Six médaillons sont conservés. Un a péri, au sommet. Les noms sont, de gauche à droite :

ΜΗΧΕΑC
ΑΒΔΗϑΝ[2]
.....
....
Η σαιας ?
Daniel, reconnaissable à sa coiffure [3],
·⁘· ΗΟΗΛ [4]

Plus bas, sur les piédroits, des figures en pied. A gauche, saint ΔΗΜΗΤΡΙΟC tenant la lance et le bouclier. L'image, qui appartient au même décor que la frise en dessous

(Gourias, Abibos, Samonas) a été signalé (t. I, 2, p. 381) comme appartenant proprement aux églises à colonnes. Le troisième, ainsi que le premier, se rencontre aussi dans les décorations archaïques. Remarquer la graphie : Αυτονηος pour Ἀφθόνιος. L'ordre traditionnel des noms n'est pas conservé.

1. Ce dernier a été entamé par une porte, ouverte ou agrandie après coup, pour conduire à l'annexe.

2. C'est le prophète Abdias ou, en grec, Ἀβδιού, Ὀβδιού. Comparer au nom Αυδιουμ de Qeledjlar (v. t. I, 1, p. 208, n. 2, où la forme est expliquée).

3. Il semble que le nom n'ait pas été écrit (v. pl. 168, n° 2).

4. Voir pl. 171, n° 2. Sur la pl. 168, n° 2, on pourra se rendre compte que le monogramme est supprimée ici et remplacé par des points. Il figure à l'avant-dernier médaillon. Aux deux premiers noms, nous n'avons pas noté ce détail et on ne peut le reconnaître sur les photographies.

de la conque, en recouvre une autre plus ancienne, une figure féminine en orante, dont les mains et quelques pans de vêtement transparaissent, débordant la silhouette de Démétrios.

En dessous de ce saint, il y avait encore un médaillon (presque détruit) ; et au-dessus, sur le bandeau qui sert de couronnement au piédroit, une nouvelle variété de l'arabesque connue : ici les fleurons sont à fond clair [1].

En face de saint Démétrios, sur le piédroit opposé, une grande figure d'archange qui paraît d'une autre main [2]. En dessous d'elle, une niche qui a porté aussi une image de saint. Cet archange, répondant à une figure semblable peinte sur le piédroit de l'abside sud, est destinée à encadrer l'entrée du sanctuaire (v. pl. 167, n° 2).

Décor du bras sud.

Le décor est presque détruit, mais il semble qu'il faisait exactement pendant à celui du côté nord.

Dans la conque de l'abside, on devait avoir une troisième image du Pantocrator, encore une fois encadrée par d'autres figures et flanquée, dans le bas, de deux médaillons. Celui de gauche se peut reconnaître [3]; mais toute la figure centrale a disparu. Plus à gauche, sur le bord de la conque, était un personnage masculin, à tunique blanche et manteau rouge. Il se tient debout, immobile et profondément incliné [4]. Au-dessus de son épaule on aperçoit les restes d'une aile rose, qui paraît avoir appartenu à un tétramorphe ou un hexaptéryge. Près de lui, trois lettres subsistent d'un nom ou d'une légende : ΜΙΟ, ou ΑΙΟ [5]. Il semble que ce soit le prophète Ézéchiel, à qui une main mystérieuse présente le livre pour lui faire avaler [6]. Le même sujet a été vu aux Saints-Apôtres de Sinassos, mais le prophète était prosterné (pl. 150, n° 1 — ci-dessus, p. 64). Ici, on l'aurait représenté debout, comme dans le Cosmas Indicopleustès du Vatican [7].

1. Voir pl. 170, n° 1 (à gauche), où l'on apercevra aussi le personnage de Démétrios. Ces fleurons sont reproduits p. 186, fig. 88.

2. Même ornement qu'à l'autre piédroit sur le bandeau terminal, au-dessus de l'archange.

3. Sur une photographie dont nous ne reproduisons que le bas (pl. 170, n° 2) : tout le haut, trop voilé, a dû être sacrifié; mais, sur l'original, on y peut distinguer bon nombre de détails.

4. Sur la même photographie, on voit la partie inférieure du personnage. La pose des jambes est la même qu'à l'ange de l'Annonciation; le traitement de la draperie est analogue. Voir aussi pl. 167, n° 2, tout à droite.

5. Pour la première lettre, notre carnet indique la seconde moitié d'un Μ et supplée la première. La lecture ΑΙΟ nous est suggérée par l'interprétation que nous proposons. Matériellement elle est possible.

6. La légende serait empruntée au verset : ἰδοὺ χεὶρ ἐκτεταμένη πρός μέ, καὶ ἐν αὐτῇ κεφαλὶς βιβλίου. (Ézéch., 2, 9.)

7. V. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, t. III, pl. 149, 1.

Vraisemblablement, de l'autre côté, était peint, comme aux Saints-Apôtres, Isaïe dont un séraphin purifie les lèvres avec un charbon ardent. Il devait être debout pour faire pendant à Ézéchiel [1]. Et là encore un médaillon devait être intercalé entre lui et le Pantocrator.

Ainsi les trois conques de cette église, montraient, sous des formes diverses, trois images du Christ dans la gloire : un phénomène assez rare, unique en Cappadoce.

En dessous de la conque, répondant aux trois scènes évangéliques de l'abside nord, on avait une *Communion des Apôtres* qui remplissait à elle seule toute la frise. On peut s'en faire une idée par la scène de Qarabach Kilissé (pl. 196, 197, n° 2) ; mais à Taghar la composition était moins resserrée. Il semble que les apôtres étaient exactement alignés. Il ne reste que les trois derniers à gauche, s'avançant de profil, les mains en avant (pl. 170, n° 2). Ils sont noblement drapés, en des vêtements où dominent les tons jaunes, et se détachent sur un fond d'architectures [2]. Beau fragment, qui fait regretter la perte du reste.

Plus bas, une série de médaillons se détache, comme à l'aside nord, sur le même fond d'arabesques. La plupart sont détruits. Aucun nom n'a pu être relevé.

Dans les niches qui garnissent le bas de la paroi, au pourtour de l'abside, divers ornements : imbrications, zigzags et autres, d'un joli effet.

A la douelle du grand arc : médaillons enchaînés dans un entrelacs, contenant des bustes de prophètes. Même fond qu'aux autres arcs. Les noms des deux premiers sont :

[∴ O] 卌 HON[ας] [3]
∴ O 卌 ΔΑΔ

Plus loin on reconnaît Salomon.

Sur le piédroit, en dessous de Jonas : l'archange déjà mentionné, qui encadre l'entrée du sanctuaire.

Le bras ouest.

Le bras ouest, plus étendu que les autres, est constitué par une travée rectangulaire voûtée en berceau, à laquelle fait suite un prolongement plus bas, assez irrégulier, couvert par un plafond.

1. Dans le Cosmas (Garrucci, pl. 148, 2), il est figuré un genou en terre ; mais ce sont deux miniatures différentes. Ici, la raison de symétrie impose une autre attitude.

2. Nous avons noté les teintes suivantes : aux apôtres, tuniques bleutées ; manteaux alternativement jaunes et orangés (on voit un fragment du quatrième manteau, ce qui permet d'affirmer l'alternance) ; dans les architectures, tons violets, jaunes et orangés, se suivant par bandes verticales.

3. Voir pl. 171, n° 1, dessin fait d'après la partie supérieure de la photographie reproduite pl. 170, n° 2. On voit aussi ce médaillon et toute une moitié de l'arc, pl. 167, n° 2.

Là le décor est surtout architectural : arcatures à l'arc outrepassé, abritant, à gauche, la porte d'entrée, à droite, la double baie qui donne dans l'annexe où est le départ de l'escalier de l'étage supérieur (pl. 165, n° 3). A la paroi du fond, le creusement des arcatures a été seulement amorcé, et sur les parois latérales, il ne semble pas achevé.

Toute cette partie, sauf le grand arc, ne présente aucun décor peint. On peut douter qu'il ait jamais existé.

Le grand arc, de section moindre que les trois autres, porte comme eux une série de médaillons enchaînés. De diamètre moindre (voir pl. 167, n° 1), ils sont plus nombreux, probablement neuf. Ce sont encore des prophètes, auxquels s'ajoutent quelques saints [1]. Nous avons noté les noms suivants :

sur le côté nord :

ΜΑΛΑΧΙΑC

.....

ЄZЄKΗΑC

ΑΜΠΑΚϬΝ

.....

sur le côté sud :

.....

CΙΝΟЄΝΙ [2]

[Λαυρος]

ΦΛΟΡΟC

Sur le piédroit de l'arc, du côté nord : un martyr en chlamyde : ·:· Ο ΑΓΗΟC ·:·CΤΡΑΤΗΓΙΟC. Devait lui faire face, sur le côté sud, saint Eutychianos [3].

Les scènes de l'abside nord.

Ces trois scènes, qui se suivent en formant une frise, portent des traces manifestes de repeints et présentent un caractère assez différent du reste de la décoration.

1. Sur les trois arcs nord, sud, ouest, le nombre des médaillons devait être de vingt-trois : supérieur au nombre des prophètes, même après qu'on y a introduit des figures comme David et Salomon. (Denys de Fourna arrive à la trentaine, mais en insérant quantité de noms inconnus à la Cappadoce, — éd. Papadopoulos Kérameus, p. 77-79, trad. Didron, p. 136-139). D'où la nécessité d'achever la série avec d'autres saints.

2. Nom peut-être incomplet et difficile à identifier. Le premier N est douteux et pourrait être un M (ce qui suggérerait : [Ονη]σιμος..) La dernière lettre aussi est douteuse. Quel que soit le nom restitué, ce personnage n'était pas un prophète. Après, nous restituons le nom de Λαῦρος toujours associé à Φλῶρος (18 août).

3. Dans plusieurs des anciens Synaxaires on trouve les saints Eutychianos et Stratégios au 19 août (v. Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 909, *synaxaria selecta*). Ils y figurent encore aujourd'hui au Ménée de l'église grecque (éd. d'Athènes, 1904, p. 106). Au Synaxaire de Sirmond, leur correspondent les saints Eutychianos et Straton, au 17 août (saint Stratégios lui est inconnu).

On y retrouve, dans les visages et dans les nus, le modelé à ombres vertes déjà signalé à Souvech. La couleur est un vert moins cru ; mais, comme aux Quarante-Martyrs, le peintre s'est servi pour les ombres de la même teinte que pour le sol, — lequel tient une grande place. L'effet est donc à peu près le même : un ton blafard est répandu sur toute la peinture ; mais il est ici plus atténué.

Le bleu du ciel est plus clair que dans les fonds des absides; et les draperies sont traitées d'une autre façon. Bref il apparaît nettement que tout cet ensemble, tel qu'on le voit aujourd'hui, n'est pas de la même main que le reste du décor — et nous constaterons qu'il est plus récent.

Dans la description des scènes nous suivrons l'ordre chronologique.

Annonciation. [O] ΧЄΡЄΤΙCΜΟC· (Pl. 170, n° 3, et 172.) L'Ange (ΓΑΒΡΙΙΛ) venant de la gauche, est presque arrêté. Il a des proportions trapues, qui ne sont pas habituelles en Cappadoce, et rappellent étrangement la même figure dans une peinture de Sainte-Marie-Antique à Rome [1]. La main droite est tendue; la gauche tient le sceptre fleuri, maladroitement passé sous le bras droit. La tunique est blanche avec des plis bleu-noir, et le manteau vert clair, avec des ombres rouges et des lumières blanches,

En face, la Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘV}}$), debout sur un escabeau devant un riche siège à coussin, présente une silhouette élancée. La main droite posée sur la poitrine, la gauche arrêtée, tenant encore le fuseau, la tête légèrement inclinée, expriment la réflexion. Derrière le personnage, un fond d'architectures à petits pignons ressemble à celui qui se déroule, dans l'abside sud, derrière la Communion des apôtres.

Autour de l'ange, le sol vert est abondamment fleuri.

Dans cette scène on n'aperçoit nulle trace de peinture plus ancienne. Cependant les ombres vertes, très accentuées dans les visages (surtout à l'ange), la tête de la Vierge assez dissemblable de celle qui se voit au-dessus, dans la conque [2], montrent que, là aussi, il y a des repeints. Mais nous croyons que le restaurateur a conservé la silhouette des figures primitives. Deux faits semblent le prouver : les deux personnages

1. W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XIX et p. 304 (date la peinture du temps de Jean VII, 705-707) ; J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, pl. 144, n° 1 (même date). A Rome, l'ange est plus franchement arrêté qu'à Taghar, mais à part cela, le mouvement, le geste, le port de tête des deux personnages sont tellement semblables qu'ils dérivent certainement d'un original commun.

2. Voir pl. 168, n° 2. Sur la sépia de la planche 172, — et aussi sur la phototypie, pl. 170, n° 2, — il semble que le maphorion ne couvre pas la tête et laisse voir la chevelure. C'est un effet des dégradations qui ont particulièrement maltraité cette partie. Comme toujours, la bordure du maphorion encadrait le visage ; mais plus mince et d'un blanc moins vif que dans la conque, elle a disparu sauf à la hauteur du cou.

de cette scène sont à beaucoup plus grande échelle que les autres (comparer, pl. 169, l'ange et saint Jean) et probablement à l'échelle même de l'ancienne Crucifixion ; en second lieu, nous avons trouvé dans l'abside sud un personnage (supposé Ézéchiel) offrant, pour la moitié inférieure du corps, la même silhouette que l'ange. Cette dernière doit donc être primitive ; mais la draperie a été retouchée, car le rendu en est différent. Même conclusion si l'on compare la robe de la Vierge aux plis droits, à celle qui lui est donnée dans la conque : le relief de cette dernière est plus mouvementé. De même, les plis et les broderies du maphorion diffèrent de part et d'autre.

En résumé, le repeint s'est réduit ici à des retouches de détail.

Nativité. (Pl. 170, n° 1.) La scène a été entièrement repeinte. L'ordonnance première a été conservée — sauf, probablement, quelques additions. Les principaux personnages sont restés aux mêmes places, mais leurs silhouettes et leurs attitudes sont changées. En plusieurs endroits, l'ancienne peinture transparaît sous la nouvelle.

La Vierge (MP ΘV) est couchée obliquement sur le côté gauche, la main droite abaissée vers le bain de l'Enfant. Le bras gauche détruit devait soutenir la tête : le modèle était archaïque. La pose du personnage primitif était à peu près la même. On en reconnaît les jambes un peu plus abaissées que dans le repeint [1].

La crèche (Ι ΦΑΤΝΙ) est dans l'angle de gauche, en haut. Deux anges se penchent, les mains en avant, vers l'Enfant (IC XC) emmailloté [2]. Celui-ci semble couché non pas dans la crèche, mais au-dessus ; car la seule crèche qu'on voie est celle de l'ancienne image : elle apparaît si nettement que l'on se demande si le repeint l'a jamais couverte ; il a effacé, mais fort mal, le premier dessin de l'Enfant, dont la silhouette et le nimbe se reconnaissent en dessous et à droite de la figure nouvelle.

En bas, du même côté, Joseph assis tourne le dos au bain. La figure primitive était un peu plus à gauche, la tête plus inclinée. C'est là que la double peinture se distingue le mieux.

Le bain semble représenté d'après un modèle archaïque. L'Enfant (IC XC) accroupi de face, se couvre de la main gauche ; le geste de la main droite est indistinct. La sage-femme (ΜΕΑ) assise à gauche, une coiffe blanche sur la tête, soutient l'Enfant. Salomé, debout à droite, verse l'eau. Là encore, apparaissent des traces confuses de la peinture primitive, qui se trouvait un peu plus bas.

Immédiatement à la suite du bain, trois bergers de très petite taille ; et au-dessus d'eux, trois mages à cheval. La différence d'échelle avec Salomé est frappante. A cet endroit, aucun vestige de peinture antérieure. Ces figures, croyons-nous, manquaient

1. Ce détail, ainsi que plusieurs autres, se verra peut-être mieux pl. 169, n° 2.

2. Ceci répond au groupe d'anges adorateurs de Toqale Kilissé II (pl. 74, n° 2).

à l'image primitive qui s'étendait moins loin vers la droite, pour laisser plus de place à la Crucifixion. Bergers et mages ont dû être ajoutés lors du repeint [1].

Les premiers forment un groupe dense de trois personnes debout. Il n'y a pas de musiciens assis — que ne pouvait manquer de représenter le modèle archaïque. Mais on a conservé les paroles qui, en général, semblent s'adresser surtout à celui-ci [2] :

[Παυσ]ΑΤ
[ε υ αγρ]
[αυ]ΛΔ
ΝΤΕ[ς]

L'ange, très petit, apparaît un peu plus haut, au défaut de l'encadrement qui entoure la couche de la Vierge.

Les mages (V ΜΑΓV) sont représentés au-dessus, arrivant à cheval, et groupés d'une façon singulière : deux, vus de profil, viennent de la droite; le troisième, en second plan, est de face : convergence des mouvements qui donne au groupe beaucoup de vie. Le jeune homme (vu de profil) porte une cotte de mailles ; tous ont la tête nue.

La présence des mages à la Nativité rapproche cette scène de celle des églises à colonnes (où, cependant, ils ont déjà mis pied à terre). Elle s'accorde mal avec le reste de la composition établi d'après d'autres modèles. On devine là un élément ajouté dans le repeint.

Crucifixion. Ι CΤΑVΡΟCΙC· (Pl. 169, n° 1.) La scène, occupant le milieu de la frise, se détache, bien en évidence, quoique ses personnages soient à plus petite échelle que les principales figures des deux autres scènes.

Le corps de Jésus présente un léger déhanchement à droite ; les bras sont horizontaux, mais sans raideur. Il est modelé dans un ton jaune, avec des ombres vertes, délicatement posées et bien fondues, qui indiquent les muscles d'une manière assez juste. La taille dépasse un peu celle des autres personnages.

A droite, saint Jean (Ο ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC), la main droite en avant, la gauche fermée, comme si elle tenait un rouleau qui n'a pas été peint.

A gauche, la Vierge (ΜΡ ΘV), la main droite en avant, la gauche ramenée vers le haut de la poitrine. La robe est bleutée, le maphorion pourpre. Derrière elle, une seule femme, répétant les mêmes gestes. Robe brune ; maphorion rouge.

Sous les bras de la croix, on lit, de part et d'autre, les paroles :

ΙΔΕΟVΟCδ ΙΔδΗΜΡCδ

1. Les bergers manquent rarement et ils ont dû figurer dans l'ancienne image, mais à une autre place (peut-être dans le haut, ou superposés).
2. Voir là-dessus t. I, 1, p. 77, n. 4.

En dessous, les deux soldats, plus petits encore :

ΛΟΝΓΗΝΟC (à gauche) ЄCΟΠΟC (à droite).

Dans le haut : le soleil (Ο [ηλι]ΟC) et la lune (Ι CЄΛΗΝΗ).

Telle qu'elle se voit actuellement, la scène se rattache plutôt au type des églises à colonnes qu'au type archaïque (ligne sinueuse du corps de Jésus, nombre des personnages). Toutefois, pour ménager l'espace, on a supprimé le centurion derrière saint Jean, et la troisième femme à gauche.

Mais cette composition est fort différente de celle qui l'avait précédée, à la même place, et qui, selon toute apparence, reproduisait un modèle archaïque. En effet, les traces des deux soldats primitifs sont très reconnaissables, et l'on voit aisément qu'ils étaient de plus grande taille que les soldats actuels.

A droite de la silhouette de la Vierge, apparaît nettement le genou nu, tendu en avant, de l'ancien Longin. On voit, au-dessus, le pan de sa tunique courte, bordée d'une broderie à losanges [1]. Le personnage occupait à peu près la place de la Mère de Dieu. Celle-ci devait donc être repoussée plus à gauche. Pour conserver les proportions requises, elle était notablement plus grande et plus large que la figure actuelle. Il semble donc qu'elle devait être seule ; et même ainsi, elle mordait sur l'espace couvert aujourd'hui par le dernier mage et le dernier berger [2].

A droite, dans une position symétrique, à la même distance de la croix, apparaît non moins nettement le genou nu du premier Ésope. De ce côté, la nouvelle figure a été peinte à la même place que l'ancienne [3]. De celle-ci on aperçoit, non seulement le genou droit qui fait saillie d'une part, mais toute la jambe gauche débordant de l'autre. Elle porte une guêtre dont le dessin est le même qu'aux saints militaires de l'abside principale [4]. Là encore, le personnage était de plus grande taille que celui qui l'a remplacé. Toutefois, l'apôtre Jean pouvait occuper à très peu de chose près la même place qu'aujourd'hui ; mais il devait être plus grand et plus massif. Ainsi se trouvait-il mieux assorti à l'ange de l'Annonciation qui lui fait suite.

Si les observations qui précèdent sont justes, il faut que la figure primitive de Jésus ait été plus grande [5]. Dans le haut, il n'y a guère moyen de lui donner plus

1. Cette broderie reparaît au bas de la chlamyde d'un des deux saints militaires, sur le piédroit nord de l'abside principale.

2. Peut-être reconnaîtra-t-on la silhouette de son nimbe, touchant le dos du dernier mage (v. pl. 169, n° 2).

3. Aussi, dans la peinture actuelle, les deux soldats ne se répondent pas exactement : comparer les inclinaisons inégales de la lance et du roseau.

4. Il s'agit encore des deux saints peints au piédroit nord (v. pl. 167, n° 1). Sur les photographies de la Crucifixion, les deux jambes gauches de l'ancienne et de la nouvelle figure sont à côté l'une de l'autre et parallèles : l'ancienne est claire, la nouvelle est sombre.

5. La croix était plus large. A la hauteur des jambes de Jésus, sur la droite, trace du bord primitif du montant.

d'espace : le sommet de la croix mord déjà sur le décor de la conque. Mais les pieds pouvaient être abaissés vers le sol. Le modèle était archaïque : on voit, à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 66, n° 1), comment il pouvait s'adapter aux frises de faible hauteur : le peintre ne craignait pas alors de mettre les pieds de Jésus presque au ras de terre. Ici, ce n'était pas nécessaire pour conserver au personnage toute son importance.

Paléographie et orthographe.

Aux conclusions qui commencent à s'esquisser, l'examen des titres et des légendes apporte une confirmation.

A vrai dire, ni la paléographie, ni l'orthographe ne présentent de différences très marquées entre les deux parties que distingue l'iconographie : la frise de l'abside nord d'une part, le reste des conques et des absides de l'autre [1].

Dans toute cette dernière partie, les lettres sont tracées d'une main sûre. Le type en est élégant : c'est à peu près celui des églises à colonnes. Les lettres sont bien alignées, de hauteur égale, plutôt élancées ; les pleins et les déliés soigneusement distingués. (Voir les photographies à plus grande échelle, pl. 166, n° 1, 168, nos 1, 2.)

Dans la frise nord, le type des lettres est le même [2], mais elles ont un aspect plus lourd : elles sont plus larges et le trait est plus épais. (Voir surtout à la Crucifixion, pl. 169, n° 1.)

En outre, un détail établit entre les deux séries une différence notable. Dans les conques et autres morceaux qui leur sont rattachés, le peintre a soin de faire précéder et terminer ses noms et ses légendes par quatre points ou quatre traits en croix [3]. Ceci ne se voit pas dans la frise nord.

Dans les conques, l'orthographe est relativement correcte, sauf la substitution ordinaire de η à ι, surtout dans le mot αγηος et les terminaisons de même forme [4]. Il y a une préférence manifeste pour la lettre η. Cependant, on la voit quelquefois remplacée par ι (article féminin : ι αγηα, aux médaillons des saintes Anne et Juliette ; Ιοαννις à la Déisis de la conque nord, — mais Ιοαννης parmi les docteurs de l'abside est).

Dans la frise nord, la prédominance de ι sur η est certaine : Χερετισμος, Γαβριιλ

1. Nous faisons abstraction pour l'instant de quelques fragments sur lesquels nous reviendrons plus loin.

2. Exception cependant pour la lettre N.

3. Faut-il voir, dans ces deux manières, l'indice que deux mains différentes se sont partagé le travail calligraphique, ou simplement l'effet d'un caprice?

4. Il y avait cependant αγιος au médaillon de saint Joachim (v. pl. 166, n° 1).

d'espace : le sommet de la croix mord déjà sur le décor de la conque. Mais les pieds pouvaient être abaissés vers le sol. Le modèle était archaïque : on voit, à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 66, n° 1), comment il pouvait s'adapter aux frises de faible hauteur : le peintre ne craignait pas alors de mettre les pieds de Jésus presque au ras de terre. Ici, ce n'était pas nécessaire pour conserver au personnage toute son importance.

Paléographie et orthographe.

Aux conclusions qui commencent à s'esquisser, l'examen des titres et des légendes apporte une confirmation.

A vrai dire, ni la paléographie, ni l'orthographe ne présentent de différences très marquées entre les deux parties que distingue l'iconographie : la frise de l'abside nord d'une part, le reste des conques et des absides de l'autre [1].

Dans toute cette dernière partie, les lettres sont tracées d'une main sûre. Le type en est élégant : c'est à peu près celui des églises à colonnes. Les lettres sont bien alignées, de hauteur égale, plutôt élancées ; les pleins et les déliés soigneusement distingués. (Voir les photographies à plus grande échelle, pl. 166, n° 1, 168, nos 1, 2.)

Dans la frise nord, le type des lettres est le même [2], mais elles ont un aspect plus lourd : elles sont plus larges et le trait est plus épais. (Voir surtout à la Crucifixion, pl. 169, n° 1.)

En outre, un détail établit entre les deux séries une différence notable. Dans les conques et autres morceaux qui leur sont rattachés, le peintre a soin de faire précéder et terminer ses noms et ses légendes par quatre points ou quatre traits en croix [3]. Ceci ne se voit pas dans la frise nord.

Dans les conques, l'orthographe est relativement correcte, sauf la substitution ordinaire de η à ι, surtout dans le mot αγηος et les terminaisons de même forme [4]. Il y a une préférence manifeste pour la lettre η. Cependant, on la voit quelquefois remplacée par ι (article féminin : ι αγηα, aux médaillons des saintes Anne et Juliette ; Ιοαννις à la Déisis de la conque nord, — mais Ιοαννης parmi les docteurs de l'abside est).

Dans la frise nord, la prédominance de ι sur η est certaine : Χερετισμος, Γαβριιλ

1. Nous faisons abstraction pour l'instant de quelques fragments sur lesquels nous reviendrons plus loin.

2. Exception cependant pour la lettre N.

3. Faut-il voir, dans ces deux manières, l'indice que deux mains différentes se sont partagé le travail calligraphique, ou simplement l'effet d'un caprice?

4. Il y avait cependant αγιος au médaillon de saint Joachim (v. pl. 166, n° 1).

(à la conque est : Γαβριηλ), ι φατνι, ι σταυροσις, ι σελληνη (mais Ιωαννης, Λονγγινος). Ici encore apparaît une différence, sur laquelle toutefois il ne faut pas trop insister, vu le petit nombre d'éléments qui servent de base à la comparaison [1].

Dans les conques et autres morceaux apparentés, il y quelques distractions : Ματεθ[ος] pour Ματθεος, [Ιακω]βαος pour Ιακωβος. D'autres graphies indiquent une prononciation négligée : Ακυντηνος, Ανενποδητος, Αμπακουν, qui entraîne Αβδιουν [2]. L'orthographe et la prononciation : Αυτονηος (Ἀφθόνιος) ne sauraient surprendre.

Dans la frise nord, nous n'avons rien noté de semblable [3].

Conclusion.

De tout ce qui précède, il ressort clairement que cette frise nord constitue un morceau indépendant, d'autre date que le reste de la décoration. Elle a succédé à trois scènes qui, tout effacées qu'elles sont, semblent bien devoir être rattachées aux autres parties du décor.

L'Annonciation qui, avons-nous dit, conserve le dessin primitif, rappelle, par la silhouette de l'ange, la peinture de la conque sud, et par le fond d'architectures, la frise du même bras. Cette frise, qui portait la Communion des apôtres, ne paraît pas contemporaine de celle du nord ; la tonalité générale où domine le jaune s'y oppose, et les draperies sont traitées comme dans les conques et sur les arcs [4]. Elle appartient donc au même ensemble que le reste du décor. Mais dans un des trois visages d'apôtres conservés, notre carnet signale le modelé à ombres vertes, caractéristique de l'autre frise. Indice, semble-t-il, d'une retouche locale, limitée à ce visage. Preuve, en même temps, que la frise nord est postérieure, non antérieure à l'autre partie de la décoration.

De même, trois des médaillons de prophètes peints à l'arceau de ce bras, ont des ombres vertes : ce sont encore des retouches.

La Nativité n'apporte aucun élément de solution pour la question qui nous occupe. Mais à la Crucifixion, nous trouverons un nouvel argument. Le costume des soldats

1. La graphie ΔΗΜΗΤΡΙΟC, comme la forme des lettres, rattache cette image à la frise.

2. Comme, à Qeledjlar, Αμβακουμ (forme correcte) entraînait Αυδιουμ.

3. La graphie υ μαγυ est héritée d'un modèle archaïque, quoique les figures à cheval ainsi désignées ne le soient pas.

4. Observer en particulier (pl. 170, n° 2), au-dessus de la saillie des genoux, les mêmes faisceaux de plis transversaux, sans lien avec les plis verticaux, qui caractérisent les images de la Vierge dans les deux Déisis. Le drapé du manteau, sur l'épaule droite du deuxième apôtre, rappelle celui du prophète Jonas (pl. 171, n° 1).

primitifs était exactement le même — au moins quant à la partie inférieure — que celui des saints militaires, peints au piédroit de l'abside principale.

Ces deux saints, à première vue, ne paraissent pas devoir être joints au reste de l'abside : le fond, au moins en partie, semble plus clair ; les visages manquent de relief et sont d'une teinte presque plate. Par là, ces figures se rattachent aux archanges qui encadrent l'entrée du sanctuaire ; lesquels par la taille, le modelé des visages, le costume, la couleur du fond, sont en contraste absolu avec les autres figures de cette abside, notamment avec les archanges de la Déisis. On serait donc tenté de conclure que les saints militaires ont été peints en même temps que ces deux archanges, certainement postérieurs [1].

Mais à bien regarder, on s'aperçoit qu'il n'en est rien. Les saints militaires ne sont ni à la même échelle, ni à la même hauteur que les deux archanges. Ils s'alignent au contraire avec les docteurs peints au pourtour de l'abside. Et c'est la même main qui a écrit les noms de ces derniers et celui de Théodore. Sur le bouclier de ce même saint, apparaît l'arabesque bleue, bordée d'un double liséré blanc, qui remplit les intervalles entre les médaillons des arcs ; et le fleuron qu'elle dessine se reconnaît dans le fond de l'abside nord. Tout cela autorise à conclure que les deux saints sont primitifs. Dès lors, les soldats de la Crucifixion primitive, qui portent le même costume, appartiennent aussi au même ensemble décoratif.

Les anomalies notées en ces deux figures de saints militaires s'expliqueront si on observe qu'au-dessus d'elles le bandeau, qui devait couronner le pilastre, fait défaut. Qu'il soit tombé par accident, ou qu'il ait été supprimé à dessein, il y a eu là une restauration de la peinture, mais qui semble n'avoir atteint qu'une partie du fond [2] et les visages. Les images sont anciennes et n'ont subi que des retouches locales.

C'est en même temps, pensons-nous, qu'ont été peints les archanges, d'échelle beaucoup plus grande, et posés à un niveau inférieur. Leur image s'encadre, dans le haut, d'un bandeau orné de gemmes alternant avec des groupes de perles qui ne se retrouve pas, jouant le même rôle, dans le reste de la décoration [3]. En même temps aussi, aurait été retouché le petit médaillon qui termine la chaîne à la douelle de l'arc, du côté droit [4].

1. Pour tout ceci, voir les deux photographies de la planche 167.

2. Encore, la teinte actuelle du fond entre les têtes des deux saints peut-elle résulter simplement des intempéries.

3. Mais il orne des vêtements (Daniel) ou des pièces de mobilier (escabeaux de la Vierge à l'Annonciation, du Christ à la Déisis).

4. Sous ce médaillon, le décor du piédroit a complètement disparu, en sorte qu'on ne peut dire si le travail du restaurateur s'est étendu jusque là. Peut-être doit-on au même restaurateur les médaillons peints entre les grands arcs et la galerie supérieure. Ils nous ont paru présenter quelque ressemblance avec les visages des saints militaires et des archanges. Mais, nous l'avons dit ; ils sont tellement endommagés qu'il est difficile de se prononcer à leur sujet.

En résumé, voici comment on peut présenter la succession des peintures dans cette église.

Un premier décor a couvert les voûtes et les parois des trois bras : est, nord, sud. Les sujets étaient les mêmes qu'on voit aujourd'hui, et la plus grande partie des peintures aussi.

Le peintre avait la main sûre. L'exécution est facile et rapide. Les personnages sont bien posés et présentent des silhouettes élancées. Les draperies, quelque peu chargées de plis, ne manquent pas d'élégance. Les visages, modelés dans un ton brun, ont du relief et de l'expression, parfois un peu de rudesse, mais beaucoup de vie (v. pl. 171). La calligraphie des légendes est belle. Les motifs d'ornement sont exécutés avec un soin particulier.

Cette décoration a des affinités avec celle des églises à colonnes de Gueurémé, soit dans la manière, soit dans l'ornement (arabesques sur fond bicolore), soit dans le choix de certains sujets, tels que la Déisis ou les mystères de la vie du Christ. La façon dont ces derniers étaient disposés sur la frise nord et la substitution, dans la frise sud, de la Communion des apôtres à l'épisode historique de la « Dernière cène », montre une autre inspiration que dans les cycles archaïques. Même dans cette partie, la décoration conserve un caractère liturgique, non point narratif.

Mais il est singulier, à coup sûr, que, pour peindre les mystères de la frise nord, le décorateur ait choisi des modèles de caractère archaïque. Goût personnel peut-être, ou volonté d'un donateur ?... Et c'est encore aux décors archaïques que sont empruntées les chaînes de médaillons aux douelles des arcs.

Quoi qu'il en soit, cette décoration nous paraît postérieure à celles des églises à colonnes (développement de la Déisis, introduction des médaillons accessoires, extension et traitement plus ferme du décor d'arabesques). Mais peut-être ne l'est-elle pas de beaucoup

Plus tard, vers le temps où fut décorée l'église de Souvech, un peintre formé à la même école, mais de talent plus délicat, restaura la frise nord qui avait souffert. Il se borna à des retouches dans la scène de l'Annonciation, il refit entièrement celles de la Crucifixion et de la Nativité. Dans la première, il mit à gauche un groupe de deux femmes, se rapprochant par là de l'iconographie nouvelle. A la Nativité, il ajouta des mages byzantins et peut-être aussi les bergers, mais conserva pour le reste la disposition archaïque.

Le même décorateur peignit l'image de saint Démétrius à la place d'une orante, et fit quelques retouches dans le reste de l'église : un visage à la Communion des des apôtres ; trois autres à la douelle de l'arc voisin.

Enfin, à une époque indéterminée, furent peints les deux grands archanges qui encadrent l'entrée du sanctuaire. En même temps, une retouche partielle modifia l'aspect des deux saints militaires proches de l'archange de gauche; peut-être un médaillon du grand arc, à droite, et quelques autres, dans les parties hautes, sous la coupole.

Fig. 89. — Motif décoratif à Taghar.

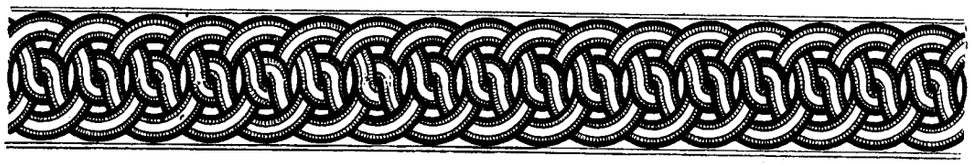


Fig. 90. — Entrelacs à l'église cruciforme près de Mavroudjan.

CHAPITRE XXV

VALLÉE DE DÉRÉ KEUY

1. — Église cruciforme près de Mavroudjan.

Nous groupons dans ce chapitre toutes les églises ornées de peintures, que nous avons visitées autour des villages de Mavroudjan, Orta Keuy et Bach Keuy. Ces trois villages, comme nous l'avons dit (t. I, 1, p. 38-39), s'alignent à peu de distance l'un de l'autre, dans une vallée proche de Soghanle. Ils sont parfois désignés sous le nom général de Déré Keuy (le village de la vallée), ou en grec : Potamia.

Lors de nos premiers voyages, Mavroudjan et Bach Keuy étaient turcs ; Orta Keuy était grec. Le village est devenu désert à l'exode des Grecs, et je ne sais s'il a été repeuplé depuis.

Dans ces parages, les églises étaient nombreuses, mais presque toutes sans intérêt, soit qu'elles eussent été refaites, soit que, dans les chapelles encore en service, les peintures eussent été complètement noircies par la fumée des lampes et des cierges.

La plus importante de toutes, à laquelle nous consacrons la présente section, est une église en forme de croix, située à un kilomètre environ au nord-est de Mavroudjan, au bord du chemin qui, du village, monte sur le plateau pour conduire à Taghar et Soultan Bach Keuy [1]. Nous l'avons découverte en 1911, par un heureux

1. En 1927, nous rendant de Souvech à Soghanle, nous avons suivi ce chemin dans une voiture du pays. Mais notre cocher jura qu'on ne l'y reprendrait plus : le chemin est bon tout au plus pour les cavaliers. Au même voyage, nous avons constaté l'existence, sur le plateau, du tronçon de chemin que la carte de la planche 2 indique d'une manière hypothétique entre les cotes 1580 et 1610. C'était la première fois que nous le suivions. — L'église dont nous parlons n'a jamais été mentionnée par d'autres voyageurs.

hasard — car personne dans les villages voisins ne nous l'avait signalée : ses peintures étaient sans doute estimées indignes d'intérêt !

Ce sont pourtant les plus anciennes de toute la Cappadoce rupestre ; et malgré leur triste état de conservation, elles sont d'un prix inestimable. Aussi leur avons-nous réservé de nouvelles et longues visites en 1912 et 1927. Mais les photographies que nous avons tenté de faire (pl. 173-176) ne sont guère satisfaisantes. Peut-être était-il impossible de mieux réussir.

L'église a la forme d'une croix libre, de dimensions moyennes (à peu près celles d'El Nazar [1]). Elle est précédée d'un petit narthex, voûté en berceau. L'espace central est surmonté d'une coupole à tambour, de diamètre notablement moindre que le carré de base, à qui elle se réunit par des surfaces irrégulières et des trompes mal dessinées. Les bras sont couverts par des berceaux d'un tracé peu exact. Au sanctuaire, l'arc est outrepassé. A l'origine, il n'y avait pas d'iconostase ; mais les entailles visibles aux piédroits du grand arc (v. pl. 173, n° 1 ; 174, n° 2) montrent que, plus tard, en fut installée une en bois.

Pas d'autre ornement architectural qu'un bandeau grossier à la naissance des voûtes, et des pilastres d'angle au fond des bras de la croix.

L'église ne reçoit le jour que par la porte et par une petite lucarne ouverte au-dessus, dans la paroi du fond. Mal aérée, elle est humide : les peintures en ont souffert.

Le décor peint.

Dans le narthex on devine seulement, au sommet de la voûte, un ornement en damier et, sur les revers, deux rangées de saints debout. Sur la paroi gauche, vestiges d'une scène effacée, avec l'énigmatique lambeau de légende que voici :

.....A.....NTONΠYPAMON [2]

Dans l'église, il y a eu deux couches de peintures sur deux enduits successifs ; et cela contribue à rendre difficile l'interprétation de certains morceaux. Toutefois, c'est presque partout la couche ancienne qui est la plus visible. C'est elle que nous décrirons, autant que nous le pourrons, en signalant au passage les débris qui se peuvent identifier de la couche postérieure.

1. V. pl. 28, n° 3. Mais il y a ici un bras oriental proprement dit, tandis qu'à El Nazar l'abside s'ouvre directement sur l'espace central. En outre, El Nazar a, sur le côté est des bras de la croix, des annexes qui manquent à Mavroudjan. Enfin, la présente église n'a aucun décor d'arcatures. C'est le dessin de la croix libre, sous sa forme la plus exacte et la plus simple.

2. Peut-être : ... τον [τ]υ̣ρ̣α[ν]ον. Il s'agirait d'une scène de martyre.

Le décor de l'abside est entièrement détruit. Quelques fragments de l'enduit apparaissent çà et là ; mais la plupart ne portent plus trace de peinture. Impossible de reconnaître aucun sujet. Vu le caractère particulier de cette église, il est peut-être téméraire de faire des hypothèses. Toutefois, on est tenté d'imaginer là une décoration analogue à celle des chapelles archaïques de Gueurémé [1].

Dans le reste de l'église, outre les motifs décoratifs qui tiennent une grande place, — et seront étudiés à part, — le peintre ne représente que des scènes appartenant au cycle évangélique. Il n'y a ni bustes en médaillons, ni saints alignés au bas des parois. Mais en dessous de la coupole, sur les surfaces qui relient la base du tambour aux quatre côtés de l'espace central, est peinte une double série d'anges, à laquelle il faut nous arrêter un peu [2].

Les anges sous la coupole. Dans les trompes, quatre figures d'anges, toutes drapées à l'antique, de proportions lourdes, avec des visages énormes. Les plis des vêtements sont marqués d'un trait épais, mais sûr. Les attitudes sont justes et expressives, les gestes variés

En suivant, dans l'ordre ordinaire, à partir de la trompe sud-est, voici ce que l'on peut voir sur les photographies [3] :

ange de face, probablement debout (il ne reste que le milieu du corps), tenant de la main droite, ramenée devant la poitrine, un objet peu distinct, qui paraît le même qu'à la quatrième figure ;

ange marchant, de trois quarts à gauche, mais la tête de face : mouvement hardi. La main droite est tendue en avant ; l'objet qu'elle porte ne se peut reconnaître (l'enduit étant tombé). La gauche pend, couverte par le vêtement (il en est de même aux autres figures) ;

ange de face, la tête un peu inclinée à gauche, mais le regard fixe et droit : il semble assis (le bas des jambes manque [4]) et tient par le col, à hauteur de la ceinture, une fiole semblable à une grosse ampoule ;

1. Moins la rangée de saints debout au pourtour de l'abside ; car, dans le reste de l'église, le peintre semble éviter les figures isolées. Cette remarque tendrait, peut-être, à faire attribuer au décor postérieur les saints du narthex.

2. Si l'Ascension peinte au tambour et à la coupole était considérée comme une image du « Christ en gloire », ces anges pourraient lui être rattachés. Mais on verra que les attitudes des apôtres conviennent à une scène historique, non pas à une composition théologique. Il semble donc que les anges, placés en dessous, en sont indépendants (ils en sont séparés par un bandeau en relief) et doivent être considérés comme formant un sujet à part.

3. Suivre l'ordre des phototypies (moins nettes, malheureusement, que les originaux) aux planches 173 et 174.

4. Il pourrait aussi être debout ; car ce qui, à première vue, paraît être la saillie de son genou gauche, n'est autre que la main gauche, couverte du manteau. Mais plus bas, nous croyons distinguer le genou ployé : ce qui implique la pose assise (seulement le genou droit, qui ne paraît pas, est supposé abaissé, le pied étant ramené en arrière).

ange assis, de trois quarts à gauche, mais la tête de face, un peu penchée à droite [1], il tient à la main un objet qui a exactement la forme d'un verre moderne.

Il est presque certain que ces quatre figures, posées aux coins du carré sous la coupole, représentent les anges que l'Apocalyse montre « aux quatre angles de la terre, tenant les quatre vents » [2]. Mais la façon dont les vent sonts figurés est singulière. Pour l'un d'eux, au moins, il y a eu contamination avec d'autres passages de l'Apocalypse où l'on voit des anges et divers êtres célestes tenir une fiole à la main [3].

Dans les espaces qui séparent les trompes, sont peints d'autres anges, vus en buste ou à mi-corps, les ailes éployées. Tous de face, ils ont la main droite sur la poitrine : la seule qui se puisse distinguer est vide (pl. 174, n° 2, à droite). Ces figures ne paraissent avoir été ajoutées là que pour combler des vides. Mais elles ne sont pas sans valeur symbolique, car elles ne sont que trois. Si l'on examine attentivement l'espace au-dessus du bras sud où l'enduit est presque entièrement tombé (pl. 173, n° 1), on ne verra, sur les petits morceaux subsistants, aucune trace de draperies, d'aile ou de visage : rien qui laisse deviner la présence d'un ange. Sur la droite, quelques feuillages indiquent peut-être comment l'espace était décoré [4].

Il n'y avait donc pas d'ange à cet endroit. Et si le décorateur n'en a mis que trois entre les trompes, c'est vraisemblablement pour porter à sept le nombre total des figures angéliques. On sait en effet que ce chiffre, mentionné pour la première fois au livre de Tobie [5], revient à plusieurs reprises dans l'Apocalypse [6]. Il devait être considéré comme consacré, et s'imposait par une sorte de nécessité. Mais aux trois

1. Son geste ne répond donc pas à celui du précédent, puisqu'il ne le regarde pas.

2. Μετὰ τοῦτο εἶδον τέσσαρας ἀγγέλους ἑστῶτας ἐπὶ τὰς τέσσαρας γωνίας τῆς γῆς, κρατοῦντας τοὺς τέσσαρας ἀνέμους τῆς γῆς... (Apoc., 7, 1).

3. Le sens du symbole est d'ailleurs différent suivant les cas : ἔχοντες... φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἵ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων (Apoc., 5, 8); ἔδωκεν τοῖς ἑπτὰ ἀγγέλοις ἑπτὰ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας τοῦ θυμοῦ τοῦ Θεοῦ (*id.*, 15, 7 ; v. 16, 1-4 etc., 17, 1) ; εἷς ἐκ τῶν ἑπτὰ ἀγγέλων τῶν ἐχόντων τὰς ἑπτὰ φιάλας τῶν γεμόντων τῶν ἑπτὰ πληγῶν τῶν ἐσχάτων (*id.*, 21, 9).

4. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que ces feuillages appartiennent à une seconde couche ; mais c'est peu probable, car dans toute cette partie, comme dans le tambour de la coupole, on ne voit nulle part qu'il y ait eu deux enduits successifs. En outre, on peut voir les mêmes feuillages s'étendre dans la trompe voisine, où ils forment le fond, à gauche de l'ange marchant (v. pl. 173, n° 2). Nous croyons que le second décor, exécuté à la hâte, sur un enduit fragile (il a presque partout péri), ne s'est étendu que sur les parties basses de l'église, plus facilement accessibles.

5. Ἐγώ εἰμι Ῥαφαήλ, εἷς ἐκ τῶν ἑπτὰ ἁγίων ἀγγέλων οἳ προσαναφέρουσι τὰς προσευχὰς τῶν ἁγίων καὶ εἰσπορεύονται ἐνώπιον τῆς δόξης τοῦ ἁγίου (Tob., 12, 15, codd. Vat., Alex. ; cod. Sin. : εἷς τῶν ἑπτὰ ἀγγέλων οἳ παρεστήκασιν καὶ εἰσπορεύονται ἐνώπιον τῆς δόξης Κυρίου). On sait que c'est de ce texte que dérive la notion des « sept archanges ». (Voir ce que nous avons dit ci-dessus, p. 10, n. 1.)

6. Outre les textes cités un peu plus haut (n. 3), voir Apoc. 1, 4 : ἀπὸ τῶν ἑπτὰ πνευμάτων ἃ ἐνώπιον τοῦ θρόνου αὐτοῦ (cf. 3, 1 ; 4, 5) ; 8, 2 : καὶ εἶδον τοὺς ἑπτὰ ἀγγέλους οἳ ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ εἱστήκασιν, καὶ ἐδόθησαν αὐτοῖς ἑπτὰ σάλπιγγες. (Et voir la suite des chapitres 8 et 9. De même, 15, 1 et la suite).

anges surajoutés à ceux des quatre vents, il ne semble pas qu'on ait attribué ici un rôle bien déterminé.

Distribution du cycle évangélique.

Le cycle évangélique peint par le premier décorateur couvrait les voûtes et les parois, où il se déroulait non sans quelque désordre, surtout dans la seconde partie.

L'*Enfance* occupait les voûtes. Les *Miracles* et la *Passion*, les parois. La coupole était réservée à l'*Ascension*.

Cette distribution rappelle celle de Qeledjlar et de Qarleq [1]. Mais elle s'en distingue par le fait que le haut des tympans ne se rattache pas — comme il arrive en général — à la série des voûtes, mais aux parois. Le principe qui règlera plus tard l'ordonnance des cycles n'était pas encore formulé avec précision.

Sauf en quelques points douteux, qui seront discutés plus loin, l'identification des sujets est certaine. Voici comment ils sont disposés.

Voûtes des quatre bras de la croix : scènes de *l'Enfance*.

Au sommet des berceaux, une simple ligne sépare les deux revers, qui sont divisés en deux registres.

Bras est, côté sud [2] : premier registre : décor floral (?),
second registre : *Annonciation (?)*
Bras sud, côté est : premier registre : *Songe de Joseph*,
second registre : *Épreuve de l'eau ;*
côté ouest : premier registre : *Voyage à Bethléem*,
second registre : *Nativité.*
Bras ouest, côté sud : premier registre : *Bergers*,
second registre : *Bain de l'Enfant ;*
côté nord : premier registre : *Apparition d'un ange....*
second registre : *Adoration des mages.*
Bras nord, côté ouest : premier registre : *Retour des mages*,
second registre : *Massacre des Innocents;*
côté est : premier registre : deux cavaliers,
second registre : *Présentation.*

1. Voir ci-dessus, p. 184-185.

2. Toute la peinture de ce bras est à peu près détruite, surtout à la voûte. Il n'en reste que d'infimes débris, et nous ne saurions affirmer absolument qu'ils appartiennent au premier décor — mais nous le croyons.

Bras est, côté nord : premier registre : décor floral (?),
second registre : *Fuite en Égypte* (?).

Parois (sommets des tympans compris) : *Miracles* et *Passion*.

Les deux groupes de scènes sont mêlés. On y mettrait de l'ordre en éliminant les trois tympans ; mais comme ils ne forment pas un ensemble, nous ne pouvons les grouper à part [1]. Nous suivrons donc les parois dans le même sens que ci-dessus.

Bras est, côté sud : paroi : *Baptême*.
Bras sud, côté est : paroi : *Repas de Cana* ;
côté sud : tympan : *Élisabeth au désert* [2],
paroi : *Un miracle du Christ*,
Guérison de la main desséchée ;
côté ouest : paroi : *Prédication du Baptiste*.
Bras ouest, côté sud : paroi : *Dernière Cène* ;
côté ouest : tympan : *Résurrection de Lazare* ;
paroi : *Entrée à Jérusalem*,
Guérison de l'aveugle ;
côté nord : paroi : *Lavement des pieds* [3].
Bras nord, côté ouest : paroi : *Trahison* (?) ;
côté nord : tympan : *Multiplication des pains* [4] ;
paroi : *Crucifixion*,
Ensevelissement ;
côté est : paroi : *Femmes au tombeau*,
Apparition à Madeleine (?).
Bras est, côté nord : paroi : *Descente aux Limbes*.
Tambour et coupole : *Ascension*.

Les scènes sont peintes sur un fond jaune ou blanchâtre. Il est nettement jaune

1. A vrai dire, le peintre les a séparés des scènes de la paroi par un large bandeau décoratif qui s'ajoute à la corniche rudimentaire ménagée par le pic du *fossor*. Il semble donc que nous trahissions sa pensée en réunissant ce qu'il a disjoint. Mais cette pensée, quant à l'ordonnance des trois tympans, reste insaisissable.

2. Le sujet n'est pas absolument certain (voir ci-dessous). Il peut avoir été mis là comme introduction à la Prédication du Baptiste figurée à la paroi suivante ; mais il faudrait qu'entre les deux il y eût quelque part la *Vocation du Baptiste*. Elle peut avoir disparu.

3. Répond à l'image de la *Cène*, peinte à la paroi opposée.

4. Le sujet a été pris, en 1927, pour la Remise des clefs à saint Pierre. C'est une erreur qui s'est introduite dans notre *Voix des Monuments*, p. 245, 248. Un examen attentif de la photographie confirmera la désignation présente qui, du reste, correspond à l'interprétation de 1912 : la première impression avait été la bonne.

dans la coupole et au tambour, ainsi qu'en plusieurs autres endroits, principalement dans le bras sud. Ailleurs, il tire sur le blanc ; mais il est possible que cette teinte résulte d'un écaillement de la peinture. Partout le sol est vert.

De la seconde décoration on aperçoit çà et là de nombreux fragments [1]. Mais le seul morceau un peu considérable qui en soit conservé est au tympan du bras sud où il y avait une *Nativité*. Le second décorateur n'a pas conservé la distribution originelle.

Détail des scènes.

Annonciation. La scène a seulement pu être devinée, au bas de la voûte, où il ne reste presque plus rien de l'ancien enduit. Impossible de préciser comment elle était représentée.

Plus haut, au-dessus de la ligne qui, certainement, marquait la séparation de deux registres, on aperçoit des fragments de feuillages, vers la droite et en d'autres points. Il est peu probable qu'ils aient appartenu à une scène. La seule qu'on pourrait imaginer à cette place serait la prière d'Anne au jardin, et il n'est pas vraisemblable qu'elle ait figuré seule, sans quelque autre épisode de l'Enfance de la Vierge. Nous croyons donc qu'il y a eu là un décor floral continuant celui qui, plus haut, comblait un vide entre les anges, et jouant le même rôle [2].

Songe de Joseph. (V. pl. 173, n° 1.) La scène, placée au-dessus de l'Épreuve, paraît la précéder, ce qui est anormal [3].

Joseph est couché de profil, les pieds à droite, la tête et les genoux relevés, dans un lit presque horizontal, terminé aux extrémités par deux rebords très hauts (surtout à la tête). Un personnage se tient debout au pied du lit, qui paraît être l'ange.

A gauche, on voit une autre figure, en partie détruite. Personnage nimbé, de grande taille, vêtu à l'antique et tourné vers Joseph : la main tendue semble tenir un objet peu distinct [4]. Il n'est pas douteux que cette figure appartienne à la couche primitive, mais son rôle est difficile à expliquer. Serait-ce un prophète présentant

1. Les principaux seront signalés, à mesure qu'ils se rencontreront, dans la description des différentes scènes.

2. Notre carnet de 1927 affirme nettement un « décor floral » ; et l'affirmation porte sur l'ensemble de la voûte (en quoi il se trompe : on peut s'en rendre compte sur la photographie). Le carnet de 1912 note la présence des deux registres ; il n'indique rien pour le premier, et l'Annonciation pour le second. Nous n'hésitons pas à le suivre sur ce dernier point et à le compléter sur le premier.

3. A la nouvelle église de Toqale Kilissé, l'ordre est inverse ; et c'est juste (v. t. I, 2, p. 310).

4. Qui, en 1927, nous a paru être un livre ; mais sur la photographie on devine plutôt un mince rouleau ou un sceptre.

un texte relatif à l'événement [1] ? ou un simple témoin, comme on en verra en deux des scènes suivantes ?

Épreuve de l'eau. (V. pl. 173, n° 1.) L'image, en très mauvais état, se peut reconstituer : elle différait notablement de celles que nous avons rencontrées jusqu'ici.

L'édicule figurant le temple est au milieu. Petit pylône couronné par un toit pointu ; il a sur la face antérieure, se détachant sur fond blanc, une croix pommée aux bras courts, ornés de pendeloques.

A gauche est la Vierge, dont il ne reste plus guère que le bas de la robe et les pieds, ainsi que la tête et la main portant une coupe aux lèvres. Au lieu de boire à la coupe qui lui est présentée, elle la vide d'elle-même. Plus à gauche, autres figures très indistinctes, presque entièrement détruites : Joseph, et peut-être un « suivant » derrière lui.

A droite, un homme debout, de trois quarts, le bras droit levé et la main tendue vers Marie (la gauche est immobile). Il est nu-tête, avec une barbe épaisse et de grands cheveux ; mais il porte un vêtement serré qui tombe droit sur la tunique longue, et veut indiquer un prêtre : c'est Zacharie. A la suite, un autre personnage qui ne saurait être un acolyte, car il se montre de face, le regard vers le spectateur. Notre carnet l'appelle « un ange », et il semble bien que l'on puisse reconnaître, sur la photographie, les ailes encadrant la tête. Probablement, un ange témoin du mystère, comme celui que nous verrons bientôt au bain de l'Enfant [2].

Voyage à Bethléem. (V. pl. 173, n° 2.) Scène du type ordinaire. Ane blanc. Jacques en tunique rouge descendant jusqu'aux genoux et pantalon par-dessous.

Nativité. (V. pl. 173, n° 2.) Scène très développée, divisée en trois parties.

Sous le Voyage : la Vierge couchée obliquement, les pieds à gauche, entourée d'un encadrement rocheux fort mal indiqué (par une torsade de lignes parallèles) ; Joseph dans l'angle de droite en bas ; au-dessus de sa tête, l'étoile énorme ; et la crèche de l'autre côté, dans l'angle de gauche, en haut [3].

Les *Bergers* sont au premier registre de la voûte suivante : trois personnages en

1. Comme on voyait, à Toqale Kilissé, le prophète Joël et l'évangéliste Luc introduits dans la scène de la Pentecôte, ayant en main le cartel avec des textes appropriés (t. I, 2, p. 353-354). Mais ici, on ne voit pas de cartel déployé.

2. Et cela expliquerait aussi l'énigmatique assistant de la scène précédente. Seulement, s'il y a, au Songe, un ange simple témoin, ce sera plutôt celui de droite, car c'est à cette place qu'on le voit dans les autres scènes. Le personnage de gauche serait le messager céleste : ce n'est pas impossible, bien qu'il arrive de côté par rapport à Joseph. Mais dans cette hypothèse il ne peut avoir de livre à la main.

3. Normalement l'étoile devrait être au-dessus de la crèche. Voir, par exemple, Qeledjlar Kilissé (pl. 46, n° 2) et Toqale Kilissé (pl. 65, n° 2).

vêtements longs, dont on ne voit bien que la partie inférieure. Les deux premiers sont debout, de trois quarts à gauche, levant la main droite vers l'ange dont on devine quelque chose sur le bord du champ (il était petit). Le troisième est de face, probablement assis : c'est le musicien. A la suite, tout à l'angle, une chèvre debout broute un arbuste.

Le *Bain*, de grandes dimensions, est au registre inférieur. L'Enfant, très mal dessiné, est accroupi, les jambes croisées, dans un bassin carré. Il se couvre de la main gauche et lève la droite d'un vif mouvement. Les deux femmes sont debout. Celle de droite, en longue robe à fleurons circulaires, verse l'eau fort gauchement. L'autre se penche pour soutenir l'Enfant. Son vêtement est couvert de ramages encadrés de losanges [1]. Toutes deux ont la tête enveloppée d'un voile.

A l'extrémité droite du registre, un ange est debout, immobile. Il n'a aucun rôle actif dans la scène, dont il semble même s'écarter, car les deux pieds sont tournés à droite. Mais le reste du corps est de face, et le regard est dirigé droit vers le spectateur. Les deux ailes qui retombent encadrent exactement la tête et les épaules. La main gauche est arrêtée à hauteur de la ceinture ; la droite est levée devant la poitrine, dans un geste indistinct.

La véritable raison d'être de cette figure semble purement décorative : le peintre a voulu remplir un vide pour lequel ses modèles ne lui fournissaient aucun élément. L'idée de mettre là un ange lui a été suggérée par les images où la Vierge trônante et portant l'Enfant est accompagnée d'une garde céleste [2]. C'est à une composition de ce genre qu'il a emprunté cette figure ; mais, puisque le rôle de « garde » ne conviendrait guère, c'est plutôt comme témoin de la scène qu'il semble avoir conçu le personnage : un rôle qui n'est pas essentiel au sujet, et n'est imposé que par une nécessité matérielle.

Apparition d'un ange. Nous ne précisons pas davantage, car le sens de la scène est incertain. Il n'en reste que la partie gauche, où l'on voit un ange de profil, l'aile pendant en arrière, pareil à celui de l'Annonciation. A droite l'enduit est tombé,

1. Un peu comme la robe de Salomé à Qarabach Kilissé (v. pl. 203).

2. Il suffit de rappeler les célèbres mosaïques de Ravenne, aux parois latérales de Saint-Apollinaire-le-Neuf, où les deux personnages de Jésus et de la Vierge sont accompagnés d'une garde d'anges. — Pour expliquer la genèse de l'idée que nous prêtons au décorateur, les ivoires du sixième siècle fournissent les éléments d'un parallèle instructif. Les reliures bien connues d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, pl. I) et de Paris (Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, pl. 458), montrent la Vierge encadrée par deux anges. Sur deux plaques de reliures analogues conservées, l'une à Manchester (Dalton, *Byzantine art*, p. 189, fig. 114), l'autre au British Museum (*id.*, p. 211, fig. 126), l'ivoirier a eu l'idée de la faire encadrer par les mages ; mais comme ils ne sont que trois, il y avait un vide, qui a été comblé par un ange emprunté à l'autre modèle. C'est un artifice du même genre que nous supposons ici. Il rappelle aussi les témoins immobiles dans les Miracles, à Saint-Apollinaire-le-Neuf.

sauf tout au bas, où paraît la partie inférieure d'un objet qui peut être un siège, ou un lit [1].

En 1927, n'ayant pas reconnu l'Annonciation à la voûte du bras est, nous avons jugé qu'elle était là, et nous avons cru distinguer le bas de la robe de la Vierge. Mais il serait extraordinaire que le sujet fût rejeté à cette place. Et notre carnet de 1911 déclare que le personnage de droite « ne paraît pas être la Vierge [2]. »

Deux interprétations restent possibles : l'apparition de l'ange à Joseph, ou l'apparition aux mages pour les avertir de ne pas retourner auprès d'Hérode. Dans l'un et l'autre cas, la scène serait à intervertir avec celle qui est placée en-dessous [3]. La première explication, qui, prise en elle-même, paraîtrait plus probable [4], a contre elle que les décorateurs cappadociens évitent de représenter simultanément les deux songes de Joseph. La seconde se heurte à l'objection que le sujet serait unique dans les églises rupestres. Mais l'objection n'est pas sans réplique, comme nous le verrons bientôt [5]. Et il convient de rappeler que le manuscrit de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 510), qui a tant d'affinités avec la Cappadoce, représente l'apparition de l'ange aux mages endormis [6].

Adoration des mages. (Pl. 174, n° 1.) A gauche, la Vierge tenant l'Enfant et Joseph derrière elle sont presque effacés. A droite, on ne voit que deux mages : le premier profondément incliné, le second debout, de trois quarts et le bras levé vers l'étoile qui, d'ailleurs, n'apparaît pas. Cette figure est empruntée non à une Adora-

1. Presque tout ce qui subsiste de ce registre se voit à la planche 173, n° 2, tout à droite ; mais le sujet s'y présente à l'envers. L'extrémité droite du meuble se distingue mieux à la pl. 174, n° 1, où elle semble appartenir à un lit.

2. Jugement purement objectif, que n'influençait aucune considération inspirée par le reste du décor car à cette première visite, qui fut courte, nous n'avions pas reconnu l'Annonciation du bras est, ni discerné l'ordonnance de la décoration, dont beaucoup de parties restaient inexpliquées. En 1912, nous avons noté que cette partie était très endommagée, et nous avons renoncé à l'interpréter.

3. Une telle inversion était déjà réclamée par l'ordre logique dans le bras sud : on peut donc l'admettre ici. De même, au revers opposé de la voûte, le Bain devrait plutôt venir avant les Bergers. En somme, le décorateur n'est pas fixé sur l'ordre à mettre entre registres superposés.

4. En effet, le deuxième songe de Joseph est souvent représenté : Saint-Eustathe, Qeledjlar, Tchaouch In, Saint-Théodore, Saints-Apôtres, Tavchanle Kilissé, Belli Kilissé. Mais partout il est seul, le premier songe étant omis.

5. A la scène du Retour des Mages. Vers la fin du cycle nous trouverons une autre scène qui serait un *hapax* : l'apparition à Madeleine (mais cette interprétation n'est que probable).

6. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat.*, pl. XXXII. Rapprocher le cycle des mages, tel qu'il se présente dans cette miniature et dans les décors archaïques de Cappadoce : Adoration (avec l'ange volant qui conduit les mages), Apparition de l'ange aux mages endormis, Massacre sous les yeux d'Hérode, Fuite d'Élisabeth (sujet très rare dans le reste de l'iconographie byzantine — figuré exactement comme en Cappadoce), Meurtre de Zacharie devant le temple. D'autres analogies ont été montrées ailleurs (*Orientalia Christiana Periodica*, t. II, 1936, p. 204-210, dans une étude sur la date de Toqale Kilissé), — et nous en rappellerons bientôt à propos de la Présentation et de la Crucifixion. A tout prendre, nous inclinons plutôt vers cette deuxième interprétation.

tion, mais à la scène des « Mages observant l'étoile [1]. » Nous trouvons donc ici une contamination ou, plus exactement, la réunion des deux épisodes, mais l'étroitesse du champ a contraint le peintre à les condenser, réduisant les groupes de trois à un seul personnage.

Il est singulier que les mages soient représentés en longs vêtements — comme les bergers l'étaient sur le revers opposé de la même voûte. Indices que nous sommes en présence d'une autre tradition que dans la plupart des chapelles archaïques de Cappadoce.

Le retour des mages. (Pl. 174, n° 1.) On sera surpris de rencontrer ici un sujet qui ne se retrouve nulle part ailleurs en Cappadoce. Nous-même avons été longtemps à le reconnaître [2]. Mais après un examen très attentif de la photographie (assez nette, quoique grise en cet endroit), nous croyons l'interprétation absolument certaine.

Voici la description matérielle de la peinture. En premier plan, deux cavaliers se suivent marchant à droite, le premier sur un cheval blanc, le second sur un cheval rouge. Les montures portent une housse et un riche harnachement à glands. Les cavaliers, en pantalons collants (qui se détachent sur la housse [3]) et justaucorps à ramages, sont de profil, mais le buste de trois quarts et la tête tournée vers le spectateur : la main droite est tendue en avant, la gauche, ramenée en arrière, tenait un objet que l'on ne distingue pas.

En second plan, derrière le deuxième cavalier, et monté sur un cheval qui semble de même couleur, apparaît un troisième personnage, richement vêtu comme les autres, avec cette différence qu'un manteau pend derrière ses épaules [4]. Lui aussi a la tête de face. Il tient la main gauche appuyée sur la cuisse. Nul doute qu'il ne forme un seul groupe avec les deux cavaliers du premier plan : il n'a été rejeté en arrière qu'en raison de l'étroitesse du champ.

Dès lors, il est impossible de voir là autre chose que le retour des trois mages.

Massacre des Innocents. (Pl. 174, n° 1.) Placée au-dessous de la précédente, la scène est beaucoup plus effacée. Elle se laisse cependant reconnaître aisément.

1. Οἱ μάγοι ἀστρολογοῦντες, comme il est dit à Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 329), où les deux scènes : Adoration et Observation de l'étoile sont juxtaposées, mais distinctes.

2. Il ne figure pas dans le tableau des cycles de Cappadoce publié aux pages 248-249 de notre *Voix des Monuments*. L'erreur venait de ce que sur place nous n'avions aperçu que les deux cavaliers du premier plan : eux seuls, en effet, sont mentionnés dans nos carnets.

3. Au second mage, le pantalon et la housse portent un quadrillage en losanges de même apparence, mais de telle façon que les deux objets ne se confondent pas.

4. Même sur la phototypie, on voit assez bien la tête de ce troisième personnage, à la suite des deux autres, et la croupe de sa monture, un peu à gauche et au-dessus de celle du second cheval.

Hérode est assis vers la gauche, de trois quarts à droite, entre deux notaires debout et de face. Ils portent de longues robes : rouge pour l'un avec une sorte de rabat vert, verte pour l'autre avec un rabat rouge.

Plus loin, un soldat frappe du glaive un enfant qu'il tient par le pied, la tête en bas. Et tout à droite, une mère s'arrache les cheveux.

La scène est construite sur un modèle connu.

Deux cavaliers. (Pl. 174, n° 2.) Image assez claire sur la photographie, mais d'interprétation difficile.

Deux personnages se suivent, montés l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval rouge. On ne voit aucune trace d'une troisième figure.

La première idée qui se présente est celle de la Fuite en Égypte, d'autant plus que le premier personnage, très visible, porte une longue robe. Mais il faut l'écarter résolument : d'abord, parce que ce personnage ne tient pas l'Enfant ; ensuite, parce qu'il est à califourchon : c'est donc un homme. En outre les montures sont des chevaux harnachés comme à la scène d'en face.

Aurait-on là une répétition du voyage des mages ? L'allure solennelle de la composition paraîtrait l'indiquer. Mais le troisième mage fait défaut. Et si l'on suppose qu'il a été détruit, reste à expliquer pourquoi le premier a changé de costume. (Le second porte le pantalon collant, mais sans quadrillage.) Et pourquoi cette répétition d'un même sujet ?

Les deux cavaliers nous semblent plutôt être les « poursuivants » parmi lesquels nous avons trouvé un homme à cheval, dans les peintures de Saint-Théodore, à la scène de la Fuite d'Élisabeth [1]. Le reste de l'épisode est ailleurs, et le décorateur les en aurait détachés assez maladroitement pour faire pendant à la cavalcade des mages.

Peut-être aussi pensera-t-on que ces « poursuivants » s'en prennent non à Élisabeth (placée de l'autre côté de l'église), mais à Zacharie qui aurait été figuré tout à droite, sur le bord du champ, où l'enduit est entièrement tombé. Mais cet espace paraît bien étroit pour avoir pu loger le personnage.

En somme, le sens de l'image reste incertain.

Présentation. (Pl. 174, n° 2.) Ici aucun doute n'est possible. On reconnaît tous les éléments de la scène, qui n'est pas construite sur le modèle ordinaire.

Joseph tenant les deux tourterelles, et Marie, les mains levées, sont à gauche,

1. Une objection, cependant, peut être faite : le premier cavalier n'a guère la mine d'un soldat.

tournés vers la droite. En face d'eux, mais tout proche, et de trois quarts, non pas de profil, est le vieillard debout, point du tout incliné, tenant entre ses bras l'Enfant emmailloté, qu'il serre sur sa poitrine, et qui se montre de face. Le groupe ne présente donc pas le majestueux alignement que nous avons toujours rencontré jusqu'ici.

Le temple est à droite : autre anomalie [1]. Il est figuré par un édicule assez bas, à deux étages, avec deux grandes arcades ornées de croix pommées, à la partie inférieure, et trois autres plus petites de même forme, dans le haut ; c'est comme la coupe d'une basilique à portiques superposés.

On ne voit pas la prophétesse Anne. Si elle était représentée, ce ne pouvait être que dans la partie droite, au-dessus du temple qui l'aurait masquée à moitié. De fait, en cet endroit où l'enduit a beaucoup souffert, on aperçoit quelques linéaments d'un visage. Mais placé à un niveau trop élevé, isolé des autres figures, il est douteux qu'il appartienne à la même couche de peintures. Il semble plutôt qu'Anne manquait [2].

Fuite en Égypte (?). Nous supposons la scène peinte au registre inférieur de la voûte, dans le bras est (côté nord). Sur la photographie (pl. 174, n° 2), vers la gauche du champ, on voit un morceau d'enduit, où la loupe permet de distinguer une tête masculine, nimbée et de profil. D'autres fragments très petits apparaissent çà et là, mais il est impossible d'y rien reconnaître.

Notre carnet de 1912 indique, pour ce registre, le Voyage à Bethléem qui, nous l'avons vu, est ailleurs. Probablement avons-nous aperçu quelques traces de l'âne, figure aisément reconnaissable. Il s'ensuivrait qu'il y avait là, en réalité, la Fuite en Égypte peinte suivant le modèle ordinaire, très sembable à celui du Voyage. La tête visible à gauche est celle de Joseph.

Au-dessus, dans un premier registre, apparaissent quelques débris de feuillages qui

1. Ici encore nous rencontrons le Grégoire de Nazianze de Paris. La Présentation y figure dans la même miniature à pleine page que les Mages et le Massacre (Omont, *Miniatures*, pl. XXXII), et le temple — représenté d'autre façon — est placé, comme à Mavroudjan, à droite de la scène. Il semble que l'idée si naturelle en apparence, d'en faire à la fois le centre et le fond de la composition ne soit pas venue du premier coup aux iconographes. C'est ainsi que dans les deux cycles, romains, mais de caractère syrien, datant de Jean VII, à Saint-Pierre et à Sainte-Marie-Antique, le temple est relégué à droite, et les personnages ne sont pas distribués de façon symétrique, Siméon étant seul à droite. (V. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI, LXVII et p. 158, fig. 115.) Rappelons aussi la mosaïque de l'arc de Sainte-Marie-Majeure (cinquième siècle), où le temple est un accessoire rejeté tout au bout de la composition. (V. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, pl. 57-58 et 59-60.)

2. Tout comme dans Grégoire de Nazianze, où elle est nettement omise.

seuls ont été signalés sur le carnet de 1927 [1]. Il semble qu'il n'y ait pas eu de scène en cet endroit.

Fuite d'Élisabeth au désert. La scène, avons-nous dit, est détachée du cycle de l'Enfance pour être rapprochée de la Prédication du Baptiste [2]. L'image est d'ailleurs très difficile à distinguer ; car sur ce tympan du bras sud (pl. 175, n° 2), sont conservés de nombreux débris d'une seconde couche portant une Nativité aux tons rouges.

Même sur la phototypie, on pourra discerner, vers la droite, la tête de la Vierge couchée obliquement. A l'angle opposé, à gauche, le bas d'un personnage recouvre l'ancienne bordure d'entrelacs : probablement Joseph. Notre carnet signale des traces de l'Enfant dans le haut (la crèche), et du bain ailleurs.

Tous ces morceaux éliminés, il reste vers le milieu du tympan (plus haut que la Vierge couchée) la silhouette d'une femme très grande, qui penche la tête à droite et semble assise. Ces détails se reconnaissent sur la photographie. Notre carnet de 1927 ajoute qu'elle paraît tenir un enfant et qu'elle est entourée d'un encadrement rocheux. Cela suffit à fixer le sens de la scène.

Prédication du Baptiste [3]. Normalement, entre la scène précédente et celle-ci, on attendrait une image de la vocation du Baptiste. Peut-être a-t-elle existé dans l'angle du tympan, mais on n'en voit plus rien.

De la Prédication, peinte au bas de la paroi droite, dans le même bras, on distingue les éléments suivants (de gauche à droite) : le haut d'un arbre, un personnage vêtu d'un manteau sombre à bordure blanche (Jean-Baptiste en mélote) qui, de la main gauche, tient une longue croix et de la droite montre le pied de l'arbre ; en face de lui, six personnages debout (les auditeurs).

Le sens de la scène, déjà sûr, est confirmé par le fragment de légende que voici [4] :

IP
ZA
TOY
ΔO
ΓK
KI

[η αξινη] π̣ρ[ος ρι]ζα[ν] του [δεν]δ̣ρο[υ] ηδ̣[η] κι[ται].

1. Comme pour l'autre revers de la voûte. (Voir ci-dessus, p. 212.) A la planche 174, n° 1, vers le milieu de l'arc en premier plan, on distinguera une tige à rameaux fleuris, accostée d'une palme.

2. Une intention analogue apparaissait à l'ancienne église de Toqale Kilissé ; mais le peintre a su la concilier avec les exigences de l'ordonnance chronologique (v. pl. 64).

3. Désormais nous suivrons l'ordre chronologique, et non celui que les scènes occupent sur les parois.

4. Ce sont les paroles de Mt, 3, 10 et Lc, 3, 9, mais

Baptême. Peinture en très mauvais état. On reconnaît néanmoins une image de type archaïque.

Dans un Jourdain sans rives, de forme trapézoïdale [1], Jésus est debout de trois quarts. Son geste est indistinct. On ne voit pas le dieu du fleuve. A gauche, Jean-Baptiste vêtu de rouge. A droite, deux anges.

A cette place, comme sur la paroi d'en face, il semble que la seconde couche n'ait été qu'un badigeon blanc.

Noces de Cana. Autour d'une table semi-circulaire, posée en premier plan, des personnages assez nombreux (sept ou huit) sont assis [2]. Sur la table, grand plat à pied et poisson. A droite, deux hommes, tournés à droite, dont on ne voit guère autre chose que le visage. Le premier, qui semble âgé, penche la tête ; le second, plus jeune, tient à la main une coupe rouge qu'il considère avec attention. C'est le groupe, déjà plusieurs fois rencontré, du serviteur emplissant les urnes, et de l'« architriclinos » considérant l'eau changée en vin [3]. Ici, les deux personnes sont inversées, sans doute parce que les urnes étaient dans le coin de droite. Il semble que dans cette seconde partie, la figure de Jésus soit absente [4].

Miracles peints au bras sud. (Pl. 175, n° 2.)

Premier miracle, à la partie gauche du registre. La scène est très confuse : la plus grande partie de l'enduit est tombée, et ce qui reste est fort endommagé. D'après les descriptions concordantes de nos carnets [5], on y verrait Jésus-Christ, suivi d'un apôtre, parlant à deux personnages en longs vêtements, tournés vers lui : l'un d'eux lève la main. Il s'agit probablement d'une guérison : peut-être les deux aveugles de Jéricho [6].

Guérison de la main desséchée et d'autres infirmités. Ici la photographie est assez

qui ne semblent pas citées textuellement. L'état de la peinture ne permet pas de fixer l'étendue des lacunes. Il manque au moins une ligne en haut.

1. Comparer El Nazar, pl. 42, n° 3.

2. Même table à la nouvelle église de Toqale Kilissé, où les convives sont au nombre de six (pl. 77, n° 3).

3. Voir Toqale Kilissé I (pl. 66, n° 1), Toqale Kilissé II (pl. 73, n° 1), Saint-Théodore (pl. 148, n° 1).

4. Elle ne manque toutefois dans aucune des images que nous venons de citer, ni à Belli Kilissé I (voir ci-dessous, chap. XXVII, sect. I, pl. 183, n° 4). Peut-être a-t-elle été peinte, mais a péri.

5. De 1912 et 1927. Elles sont indépendantes : au dernier voyage nous n'avions pas les carnets précédents.

6. On les voit à Toqale II (t. I, 2, p. 338, où nous avons eu tort d'affirmer qu'ils étaient debout : il est plus probable que le peintre les a représentés assis suivant le texte évangélique). Mais, outre l'attitude qui leur est donnée, la présence d'une autre guérison d'aveugle fait ici difficulté. (Pas d'objection à tirer du costume : voir ci-dessous, *l'aveugle*). — Les deux possédés (Mt, 8, 28) doivent être exclus, car ils ne seraient pas vêtus (en raison du texte parallèle, Lc, 8, 27).

claire. On y reconnaît Jésus-Christ, de trois quarts à droite et suivi d'un apôtre, qui parle, la main tendue, vers un groupe de deux ou trois hommes. Le premier de ceux-ci lève la main droite et tend la gauche inerte, le bras plié au coude. C'est, comme à Saint-Théodore, l'homme à la main desséchée auquel sont joints d'autres infirmes [1].

Multiplication des pains (au tympan du bras nord : pl. 175, n° 1). Le sujet de la composition semble unique.

Sept personnes, dont la taille décroît, du centre aux extrémités, avec la hauteur du champ. Au milieu, Jésus-Christ entre deux apôtres de face. Il est de trois quarts à droite, et tend la main vers un objet que lui présente le second des personnages situés de ce côté : ce sont, semble-t-il, les deux poissons dans un plat. La troisième figure est peu distincte. Probablement, un simple spectateur.

Les deux derniers personnages à gauche, tout en ayant les pieds tournés vers Jésus, se présentent l'un de face (un spectateur), l'autre avec le buste et la tête en sens contraire. Les mains portaient quelque chose, mais sont détruites : c'est l'apôtre qui va distribuer le pain à la foule.

Miracles de la paroi occidentale. Nous les donnons dans l'ordre qu'ils ont sur la paroi, bien que la place du troisième sujet soit anormale.

Résurrection de Lazare. La scène est coupée en deux par une petite fenêtre ouverte au milieu du tympan. A gauche, Jésus-Christ, suivi d'un ou peut-être deux apôtres. (Les femmes prosternées ne sont pas distinctes.) A droite, Lazare entouré de bandelettes, debout dans le tombeau à forme d'édicule rectangulaire, entre deux hommes qui se bouchent le nez.

Entrée à Jérusalem. (Pl. 156, n° 1.) La composition est beaucoup plus simple que dans toutes les églises décrites jusqu'ici. A gauche, Jésus-Christ, assis de face sur l'âne, le bras gauche levé, est suivi d'un apôtre posé de trois quarts. Il s'avance vers un cortège de six figures, toutes égales, venant à sa rencontre, en présentant des rameaux, d'un mouvement uniforme [2].

Guérison de l'aveugle. (Pl. 156, n° 1.) Jésus-Christ, suivi d'un apôtre, parle à l'aveugle, qui se lave les yeux à la fontaine figurée sous la forme d'un édicule élevé.

1. Voir ci-dessus, p. 38, et pl. 148, n° 2. Mais la main desséchée est représentée d'une tout autre façon.

2. A cet emplacement, le bas du champ était entamé par l'encadrement de la porte, ce qui a obligé à élever les porteurs de palmes. Ils n'étaient probablement pas vus en entier. La chute de l'enduit autour de la porte les a encore diminués.

Simplification d'un modèle analogue à celui de Qeledjlar (pl. 48, n° 2), où l'aveugle était représenté deux fois : d'abord écoutant Jésus, puis se lavant. On a resserré la composition pour gagner de la place. L'aveugle, ordinairement court vêtu, porte ici une longue robe — suivant une tendance plusieurs fois constatée dans la présente église [1].

Cène. Composition de caractère très hiératique. Table carrée, portant un plat à pied. Jésus-Christ est à l'extrémité gauche. Les apôtres, sans nimbes, se présentent de face. Le dernier à droite, assis plus bas que les autres, est peut-être Judas [2].

Lavement des pieds. Jésus-Christ est debout, à gauche, parlant, la droite levée et la gauche abaissée vers le genou de Pierre. Celui-ci, en robe verte retroussée, est assis, les jambes nues plongées dans un bassin. De la main droite, il montre sa tête. Les apôtres sont massés à droite, en un seul groupe assez confus [3].

Trahison (?). Toute la peinture est détruite, sauf, à droite, les deux derniers personnages d'un groupe serré qui paraissent avoir appartenu à une Trahison [4]. Toutefois, vu les anomalies constatées dans l'ordonnance, aux autres parties de l'église, l'identification ne peut être donnée comme absolument certaine [5].

Crucifixion. (Pl. 175, n° 1 ; 176, n° 1.) Cette scène est la plus importante de tout le décor pour son caractère antique. Le Christ en *colobium* et la Vierge, levant les deux mains sous le manteau, rappellent les anciens modèles du *Rabulensis* (586), des peintures ou mosaïques romaines de type oriental, du septième au neuvième siècle : cimetière de Saint-Valentin, oratoire de Jean VII, Sainte-Marie-Antique, crypte des

1. A notre premier voyage (1911), cette scène a été considérée comme faisant partie de l'Entrée à Jérusalem : nous croyons voir là l'image de la ville et de ses habitants. Mais ils tournaient le dos à Jésus !... Le dessin de M. Mamboury ne permet aucun doute sur l'identification du sujet. Et il est séparé par un trait du sujet voisin. — Il est assurément singulier de trouver la Guérison de l'aveugle à la suite de l'Entrée à Jérusalem qui, logiquement, introduit la Passion. Cependant les trois scènes se suivent ailleurs, bien que dans un ordre différent : Aveugle, Lazare, Rameaux (Qeledjlar : t. I, 1, p. 205-206 ; Toqale Kilissé I : id., p. 270; Tchaouch In : t. I, 2, p. 527).

2. Sauf la forme de la table (entraînant l'alignement des Apôtres), la composition semble se rapprocher du type archaïque, tel qu'il se trouve à Qeledjlar (pl. 49, n° 2) et à Toqale Kilissé I (pl. 65, n°s 1, 2). Elle paraît semblable, en bien des points à celle de Balleq Kilissé (pl. 177, n° 2).

3. La scène présente d'assez grandes différences avec celle de Qeledjlar (pl. 50, n° 2) : attitude et geste de Jésus, les deux pieds de Pierre dans le bassin, groupement des apôtres. Elle ressemble à ce qui subsiste de l'image à Toqale II (t. I, 2, p. 344).

4. Ils ne sauraient convenir aux autres scènes qui se peuvent imaginer là : Jugement de Pilate ou Chemin de Croix.

5. Mais il faut observer que, si l'on considère seulement la partie des parois comprise sous la corniche, le décor des bras ouest et nord forme une suite régulière.

Saints-Jean-et-Paul [1] ; enfin du Grégoire de Nazianze de Paris [2]. D'autre part, la présence des larrons et la façon dont ils sont fixés à un pal plutôt qu'à une croix, les mains ramenées derrière le dos, rattachent cette scène aux modèles archaïques de Gueurémé. Par là, ces derniers se trouvent reliés aux plus anciennes images que l'art oriental nous ait laissées de la Crucifixion.

Heureusement, toute maltraitée qu'elle est, la scène se peut assez bien distinguer sur nos photographies.

Le Christ vêtu d'une longue tunique sombre, ornée de deux bandes claires, sans manches et tombant jusqu'aux pieds (le *colobium*), a le corps ferme, les bras raides, mais la tête penchée sur l'épaule droite [3]. Les pieds sont quelque peu écartés sur le *suppedaneum* qu'on devine à peine.

Au-dessus, le soleil et la lune, et deux anges volants dont on aperçoit seulement la tête et les ailes.

De part et d'autre, le porte-lance, presque détruit (on voit une partie de son visage et son bras levé), et le porte-éponge, de petite taille, vêtu d'une tunique courte, le genou droit en avant et la tête en arrière. De la main gauche il tient un cruchon par l'anse. Les plis de son vêtement sont marqués d'un trait épais, comme aux figures du tympan et à celles de la coupole.

Plus loin, les deux larrons, crucifiés à la manière des peintures archaïques de Gueurémé. Ils sont nus [4], fixés à un pieu muni, à hauteur des reins, d'une courte traverse par derrière laquelle passent les bras, les mains réunies en arrière.

Enfin, à gauche, la Vierge de très grande taille (plus grande que Jésus), debout, les deux mains levées sous le manteau, dans un geste pathétique [5]. De l'autre côté, saint Jean lui faisait pendant ; mais du personnage il ne reste que le haut du nimbe et les pieds : attitude et geste sont incertains.

1. On trouvera ces différentes images réunies dans W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* : la miniature du *Rabulensis* et la peinture de Sainte-Marie-Antique (milieu du huitième siècle), pl. LX (la dernière, en couleurs, pl. XXXIX) ; la peinture de Saint-Valentin (milieu du septième siècle), p. 330, fig. 271 ; la mosaïque de l'oratoire de Jean VII (705-707), à Saint-Pierre, d'après dessin et aquarelle de Grimaldi, pl. LXVI, et le fragment conservé dans les cryptes Vaticanes représentant le buste de la Vierge, les mains levées, p. 285, fig. 231 ; la peinture des Saints-Jean-et-Paul (neuvième siècle), p. 332, fig. 274. Dans cette dernière, il y a des anges volants au-dessus de la croix. Voir également Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, t. II, p. 878, dont nous suivons la chronologie. Il conteste avec raison que, dans la Crucifixion de Jean VII, à Sainte-Marie-Antique, le Christ ait porté le *colobium*. (Voir, d'ailleurs, dans Grüneisen, à la pl. LI, une photographie, et à la pl. III, une aquarelle de 1702, qui condamnent sa restitution en couleurs de la pl. L).

2. Omont, *Miniatures...*, pl. XXI.

3. Voir la figure 91, à la fin de la présente section.

4. Ils semblent l'être complètement, tandis qu'à Gueurémé ils portent le pagne. Nous avons signalé, t. I, 1, p. 88, n. 4, le caractère archaïque de la présente manière de crucifier les larrons qui se rencontre dès le sixième siècle.

5. Sur la partie inférieure du personnage, restes assez importants de la deuxième couche de peinture. Il est impossible de deviner ce qu'elle représentait.

La place de ces deux figures n'est pas celle qui leur est donnée dans les décors archaïques de Gueurémé [1] : Marie et Jean y sont rapprochés de la croix de Jésus (il le faut, puisqu'on entend les paroles qui leur sont dites par le Sauveur), tandis que les larrons, personnages moins importants, sont aux deux bouts de la composition. Mais il n'est pas sans intérêt d'observer que le groupement de Mavroudjan est celui du *Rabulensis* (encore que, dans les dimensions et les attitudes, il y ait des différences). Ici et là, les trois croix forment un ensemble compact, comprenant naturellement les deux soldats, et le reste est rejeté au delà. C'est le même groupement que l'on trouve sur les ampoules, où la croix de Jésus est encore vide [2].

Avec ses figures extrêmes hors de proportion, sa partie centrale à petite échelle, la peinture témoigne d'une grande inexpérience. On est surpris également que le peintre n'ait pas songé à faire ressortir la symétrie de la composition en plaçant la croix de Jésus au milieu du registre. Il a voulu ajouter une autre scène, — qu'il n'a, du reste, pas pu développer comme il eût fallu, — et tout l'ensemble apparaît mal balancé [3].

Ensevelissement. (Pl. 175, n° 1.) A première vue, la scène peut être prise pour une déposition de la croix. Le corps de Jésus, qui semble encore vêtu du *colobium*, paraît s'abattre à droite soutenu par deux hommes placés en arrière. Le bas du corps est détruit : on s'imagine volontiers que les pieds étaient encore fixés à la croix et l'on trouverait dans cette peinture un prototype imparfait de la touchante composition de Toqale Kilissé.

Mais à l'examen, une telle interprétation ne se peut maintenir. La place manque pour restituer une croix, nécessaire à l'image de la Déposition. Encore plus manque-t-elle pour placer l'homme occupé à enlever les clous des pieds. Enfin, le corps de Jésus, dont on voit bien toute la partie supérieure, n'a pas de bras. Ils sont pris sous l'étoffe qui l'enveloppe et qui est, non un *colobium*, mais un linceul. Seulement, à l'inverse de ce qui se fait ordinairement, ce linceul est sombre, il ne paraît pas envelopper la tête, et par-dessus, il n'y a pas de bandelettes.

En arrière du corps de Jésus, deux hommes se tiennent de face, mais ont (comme tous ceux du tympan) les pieds de profil (et à droite). L'un d'eux a pris Jésus à bras le corps, à la hauteur des reins ; l'autre le soutient peut-être par les épaules, mais son geste est parfaitement invisible, et il a tout l'air d'un spectateur immobile.

1. De même à Balleq Kilissé, pl. 177, n° 4.

2. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, pl. 434, 2, 6 ; Celi, *Cimeli Bobbiesi*, Roma, 1923, p. 34, 35, fig. 11, 12.

3. Le peintre d'El Nazar (pl. 40, n° 3) a tiré bien meilleur parti d'un thème très semblable. De même, celui de Qeledjlar (pl. 51, n° 1). Tous deux ont réservé à la Crucifixion un registre entier.

Sur la droite, tout à l'angle précisant le sens de l'image, un édicule figure le tombeau, qui semble avoir été surmonté d'une petite croix blanche aux extrémités pommées [1].

En somme, c'est le transport du corps de Jésus vers le tombeau que le peintre a voulu représenter. Les deux hommes sont Joseph d'Arimathie (qui devrait au moins soutenir la tête) et Nicodème qui porte le plus gros du fardeau. Les jambes et les pieds de Jésus, aujourd'hui détruits, pendaient sans doute inertes, ayant à peu près la même position qu'ils auraient eue dans une Déposition.

Et nous croirions volontiers que le peintre s'inspirait d'un modèle portant, côte à côte, la Déposition et l'Ensevelissement [2] : la première avec le corps de Jésus s'abattant à droite, la seconde avec le cadavre porté horizontalement. L'espace lui manquant, il aura voulu éliminer un des sujets, et garder seulement le second. Mais comme le cadavre y occupait encore trop de place, il lui aura donné la silhouette qu'il lui trouvait dans l'autre scène [3]. Nous aurions, en réalité, une contamination de deux images.

Les saintes femmes au tombeau. La scène est tout à l'angle, mordant sur la paroi du fond où l'on peut lire le nom : M]VPO[φ]OPAI. Les myrophores, l'une très petite, l'autre plus grande, sont sur le flanc du pilastre d'angle, dont l'autre face porte l'image du tombeau : haut édicule, contenant les bandelettes déroulées (voir pl. 175, n° 1, à droite).

L'ange est à droite, sur la paroi latérale, assis, les deux mains vers la gauche [4]. L'une est levée pour parler, l'autre abaissée vers le tombeau, semble le montrer; mais en réalité, elle devait tenir le sceptre. Du même côté, des soldats endormis [5].

Apparition de Jésus dans le jardin. (V. pl. 174, n° 2.) Au delà d'une petite niche creusée dans la paroi, une scène presque détruite. On devine la silhouette de deux personnages debout, le second semblant une femme; peut-être un troisième a-t-il disparu dans la lacune, à droite. En 1927, nous avons cru distinguer un fond d'arbres.

1. A moins que ce ne soit un débris de la deuxième couche de peinture.

2. Les deux scènes se voient au même registre dans la miniature du Grégoire de Nazianze de Paris que nous avons citée plus haut. A la Déposition, le corps de Jésus, une main déclouée, est encore droit, soutenu par Joseph.

3. Les autres personnages aussi peuvent avoir été empruntés presque sans changement. Celui qui est devenu Joseph d'Arimathie ne serait autre que l'apôtre Jean, spectateur affligé de la Déposition.

4. Ceci est nouveau en Cappadoce, où d'ordinaire l'ange est à gauche du tombeau comme les femmes et les mouvements de ses deux mains se croisent. Mais le groupement de Mavroudjan est celui des ampoules où la main est levée pour parler, non abaissée pour montrer le tombeau (Garrucci, *Storia*, t. VI, pl. 433-435).

5. Tout ceci peut se deviner à la pl. 174, n° 2, en bas, vers la gauche.

Ce serait l'Apparition de Jésus dans le jardin : à Madeleine seule (Jn, 20, 14-17), s'il n'y a que deux figures en présence, ou aux saintes femmes (Lc, 24, 9), s'il y en a trois. Cette dernière image se trouve réunie à deux de celles qui précèdent, à la fois dans le *Rabulensis* et dans le Grégoire de Nazianze [1]. On serait porté à lui donner la préférence. Mais dans les miniatures les deux femmes sont prosternées, conformément au texte évangélique. Ici les personnages se font face : la femme incline la tête. On y verra donc plutôt la rencontre de Jésus et de Madeleine, à qui le récit de saint Jean permet de donner une telle attitude [2].

Descente aux Limbes. (V. pl. 174, n° 2.) La scène, peinte à la paroi du bras est, bien que fort endommagée, est facilement reconnaissable. Elle se rapproche du modèle archaïque de Gueurémé (t. I, 1, p. 91), mais elle est traitée d'une main malhabile.

Jésus-Christ s'avance vers la droite, fortement penché en avant, dans une auréole inclinée suivant le mouvement de son corps. Devant lui, Adam à genoux, et Ève, vêtue de rouge, debout, la main découverte et levée. A la suite, il semble qu'il y ait encore un personnage [3].

Dans l'angle de gauche, en haut, les bustes des prophètes David et Salomon.

Ascension. (Pl. 176, n° 2.) Au sommet de la coupole, où était le Christ, la peinture est presque détruite, On voit cependant qu'il était assis sur un double arc-en-ciel. Un cercle, grossièrement décoré, entourait l'auréole, et, plus bas, quatre anges volants la soutenaient de leurs bras écartés. Tel d'entre eux représenté presque de face, dans un raccourci hardi, fait deviner comment pouvaient être figurés les anges de la Crucifixion.

Au tambour, les apôtres séparés par des arbres. La Vierge manque. La plupart ont des poses très contournées, la tête rejetée en arrière ou de côté. Les proportions des corps sont trapues. Les faces sont larges, les draperies indiquées à grands traits, par des lignes épaisses.

Moins dégradées que les peintures des parois, les parties conservées de cette scène peuvent donner une idée assez exacte de la manière du peintre. Nous y reviendrons un peu plus loin.

1. Dans le *Rabulensis*, à la Crucifixion (avec les deux larrons) et à la scène des Femmes au tombeau; dans le Grégoire de Nazianze, à la Crucifixion (sans les larrons) et à l'Ensevelissement. (Voir les références, ci-dessus.)

2. Sur la possibilité de cette attitude, même en Orient, voir Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, p. 547.

3. Ainsi porte notre carnet de 1912. Cette troisième figure (Jean-Baptiste ? un patriarche ?) ne laisse pas que de surprendre. Peut-être une illusion de notre part : l'enduit est très abîmé en cet endroit, et sur la photographie, nous ne voyons pas de silhouette humaine.

Les motifs d'ornement.

Les motifs d'ornement tiennent une large place dans le décor. Beaucoup sont déjà connus et nous ramènent aux modèles des chapelles archaïques de Gueurémé et des autres églises qui leur sont apparentées.

A l'archivolte de l'arc du sanctuaire (pl. 174, n° 2) et à l'arc des tympans ouest (pl. 173, n° 2) et nord (pl. 175, n° 1), reparaît le décor à chevrons aigus, aux teintes irisées que nous avons trouvé, jouant le même rôle, à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 33, n° 1), à la chapelle 8 de Gueurémé, (pl. 35, n° 4), à Saint-Siméon près de Zilvé (pl. 143, n° 3), et tendu en bandeau au plafond de Saint-Théodore (pl. 148, n° 2 ; p. 56, fig. 70).

L'ornement mis en tête du présent chapitre (p. 206, fig. 90) court au-dessus de la corniche tout autour de l'église, et sert de base aux images des tympans et des voûtes. Ce n'est pas autre chose que l'entrelacs, si fréquent à Gueurémé, où il enserre des médaillons avec bustes de saints [1], à Saint-Théodore et Balleq Kilissé, où ses orbes ne contiennent que des fleurons (pl. 147, n° 1, 177, n° 4 ; p. 249, fig. 95). Mais il est doublé ici. Deux entrelacs pareils sont mutuellement emboîtés, les nœuds de l'un se trouvant dans les orbes de l'autre, qui, naturellement, sont privés de fleurons. C'est une complication savante, que l'on est surpris de trouver en un décor aussi fruste. Assurément elle n'a pas été inventée par le peintre de Mavroudjan. Il l'a empruntée à quelque modèle ; et, la copiant à l'œil, sans l'aide du compas, il l'a rendue d'une façon assez irrégulière.

En dessous de cet entrelacs, dans le bras nord (pl. 175, n° 2) une torsade, grossièrement dessinée, imite une corde à deux brins. Le motif est fréquent ailleurs : à Saint-Siméon, à Saint-Théodore (planches ci-dessus citées), surtout à Balleq Kilissé où il est plusieurs fois répété (pl. 176, nos 3, 4 ; 177, n° 1 ; 179, nos 1, 2).

Autour de la gloire du Christ, au sommet de la coupole, un bandeau, de facture très maladroite, montre une série de croix grêles alternant avec des fleurons (pl. 176, n° 1). Il a quelque analogie — au moins pour le dessin des croix — avec un bandeau peu visible aux Saints-Apôtres, qui accompagne, du reste, l'entrelacs et la corde à deux brins [2].

Un dernier bandeau, peu distinct, orne la face antérieure de l'arc encadrant le tympan, au fond du bras sud (pl. 175, n° 2). Il porte une suite de losanges, dessinés en

1. Voir surtout les séries de médaillons enchaînés d'El Nazar (pl. 40-42). Mais on retrouve le motif dans des autres églises archaïques.

2. V. pl. 151, n° 2, où il n'est qu'esquissé.

pointillé, qui renferment des fleurons circulaires. A part la forme de ce dernier élément, c'est à peu près le motif de Qeledjlar mis en tête de notre *Introduction* (t. I, 1, p. 1, fig. 1) [1].

De même nature est le motif qui orne les écoinçons, dans l'espace central, au-dessus de l'arc du bras sud (v. pl. 173, n° 1). On y voit une suite de losanges aux teintes alternées, contenant des fleurons faits d'un cercle et d'une couronne de perles. Même combinaison qu'au bandeau ; mais le motif, au lieu de s'étendre en longueur, couvre un large espace. L'effet produit est le même qu'aux écoinçons de Qeledjlar, au-dessus des petites arcatures des parois (pl. 49, n° 1 ; 50, n°s 1, 2).

Aux écoinçons du côté est (pl. 173, n° 1 ; 174, n° 2), on voit un réseau compliqué qui, lui aussi, paraît n'être autre chose que le motif du bandeau d'entrelacs étendu dans tous les sens. C'est ainsi qu'à Hagios Stéphanos, près Djémil, on a pu voir une chaîne d'entrelacs simple se multiplier pour couvrir un espace rectangulaire (pl. 155, n° 3, et p. 155, fig. 82). L'enchevêtrement, en apparence inextricable, de Mavroudjan est produit par deux réseaux, pareils à celui de cette figure 82, emboîtés l'un dans l'autre de la même façon qu'au bandeau : les nœuds du premier correspondent aux mailles du second.

Les écoinçons des deux autres côtés (ouest et nord) portent un décor en damier semblable à ce que l'on a vu à Hagios Stéphanos (même pl.), à Saint-Théodore (pl. 147, n° 1), à Hagios Vasilios (pl. 154). Balleq Kilissé présentera aussi quelque chose d'analogue (pl. 177, n° 1).

Inscriptions et graffites.

Rien à dire sur la paléographie et la langue, vu le petit nombre de textes relevés.

On ne saurait trop regretter la destruction du décor de l'abside, par laquelle nous sommes peut-être privés d'une dédicace datée qui aurait eu un prix immense.

Les graffites postérieurs — mais plusieurs semblent d'une assez haute antiquité [2] — sont nombreux. On peut discerner le commencement de l'un d'eux, à la planche 175, n° 1, sous les pieds de l'apôtre Jean, dans la scène de la Crucifixion :

Inscr. 161.

Κ(υρι)ε βοηθη τ(ον) δ[ουλον σου...]

La lacune est courte ; il n'y avait que le nom du personnage.

Nous avons vainement cherché une date.

1. On lui comparera aussi le bandeau sous la scène de la Bénédiction des apôtres (pl. 52, n° 2).

2. Ils sont tracés sur la plus ancienne des deux couches de peintures.

pointillé, qui renferment des fleurons circulaires. A part la forme de ce dernier élément, c'est à peu près le motif de Qeledjlar mis en tête de notre *Introduction* (t. I, 1, p. 1, fig. 1) [1].

De même nature est le motif qui orne les écoinçons, dans l'espace central, au-dessus de l'arc du bras sud (v. pl. 173, n° 1). On y voit une suite de losanges aux teintes alternées, contenant des fleurons faits d'un cercle et d'une couronne de perles. Même combinaison qu'au bandeau ; mais le motif, au lieu de s'étendre en longueur, couvre un large espace. L'effet produit est le même qu'aux écoinçons de Qeledjlar, au-dessus des petites arcatures des parois (pl. 49, n° 1 ; 50, n°s 1, 2).

Aux écoinçons du côté est (pl. 173, n° 1 ; 174, n° 2), on voit un réseau compliqué qui, lui aussi, paraît n'être autre chose que le motif du bandeau d'entrelacs étendu dans tous les sens. C'est ainsi qu'à Hagios Stéphanos, près Djémil, on a pu voir une chaîne d'entrelacs simple se multiplier pour couvrir un espace rectangulaire (pl. 155, n° 3, et p. 155, fig. 82). L'enchevêtrement, en apparence inextricable, de Mavroudjan est produit par deux réseaux, pareils à celui de cette figure 82, emboîtés l'un dans l'autre de la même façon qu'au bandeau : les nœuds du premier correspondent aux mailles du second.

Les écoinçons des deux autres côtés (ouest et nord) portent un décor en damier semblable à ce que l'on a vu à Hagios Stéphanos (même pl.), à Saint-Théodore (pl. 147, n° 1), à Hagios Vasilios (pl. 154). Balleq Kilissé présentera aussi quelque chose d'analogue (pl. 177, n° 1).

Inscriptions et graffites.

Rien à dire sur la paléographie et la langue, vu le petit nombre de textes relevés.

On ne saurait trop regretter la destruction du décor de l'abside, par laquelle nous sommes peut-être privés d'une dédicace datée qui aurait eu un prix immense.

Les graffites postérieurs — mais plusieurs semblent d'une assez haute antiquité [2] — sont nombreux. On peut discerner le commencement de l'un d'eux, à la planche 175, n° 1, sous les pieds de l'apôtre Jean, dans la scène de la Crucifixion :

Inscr. 161.

K(υρι)ε βοηθη τ(ον) δ[ουλον σου...]

La lacune est courte ; il n'y avait que le nom du personnage.

Nous avons vainement cherché une date.

1. On lui comparera aussi le bandeau sous la scène de la Bénédiction des apôtres (pl. 52, n° 2).

2. Ils sont tracés sur la plus ancienne des deux couches de peintures.

A titre d'exemple, nous nous sommes borné à copier le graffite suivant :

Inscr. 162.

Κ(υρι)ε β(οη)θυ τ(ον) δουλ(ον) σ(ου) Γεοργηον
διακοναν του τιμιου κε ζοοπιου στ(αυρου)

Remarquer la forme d'accusatif : διάκοναν [1].

Georges était diacre d'une église de la Sainte-Croix, mais il serait imprudent d'affirmer que c'était celle d'Élévra, près Sinassos [2]. On ne peut davantage en conclure que la présente église était dédiée à la Sainte-Croix.

Conclusion.

On a vu, au cours de la description, comment le décor de Mavroudjan (il ne s'agit que de la couche primitive) se rattache aux plus anciennes décorations de Gueurémé, de Zilvé, de la région de Sinassos et Djémil. La ressemblance est frappante pour les motifs d'ornements, qui sont ou identiques, ou du même genre. Le cycle iconographique présente aussi de nombreuses analogies, soit dans sa constitution et son ordonnance, soit dans le détail des scènes. Mais en même temps, il se distingue des cycles que nous avons appelés archaïques [3] par des différences, dont plusieurs sont fort importantes, et attestent, semble-t-il, une date plus ancienne.

Une première (qui, à vrai dire, ne saurait être invoquée comme critère chronologique) consiste dans la couleur des fonds. Ils sont jaunes ou blanchâtres, tandis que dans les décors archaïques, nous avons toujours trouvé le fond bleu : parfois clair, parfois très tourné au noir, parfois séparé du sol par une bande d'horizon rose, il était toujours dans les tons azurés. Ici le peintre a voulu imiter les fonds d'or (peut-être aussi d'argent) qui depuis le sixième siècle, sont devenus habituels dans la mosaïque.

Passant aux scènes elles-mêmes, nous constatons que le principe de l'ordonnance suivant l'ordre chronologique n'est pas rigoureusement observé comme s'il n'était pas encore formulé de façon absolue, ou comme si les décorateurs n'avaient pas encore appris à l'adapter aux vaisseaux d'autres formes que les nefs rectangulaires [4].

Le peintre ne semble pas fixé sur l'ordre à mettre entre registres superposés dans les voûtes, tantôt passant du premier au second, tantôt du second au premier ; ni sur la place à donner aux peintures des tympans. Il les rattache de façons diverses à celles des parois, dont elles sont séparées par un bandeau décoratif et une corniche

1. Voir t. I, 2, p. 550 ; n. 1.
2. Voir ci-dessus, chap. XXI, sect. III.
3. Voir t. I, 1, p. 67-68, 71-73.
4. Tout autre est le parti suivi à El Nazar.

en relief, au lieu de les joindre à celles des voûtes qui les suivent à la même hauteur [1].

Dans sa composition, le cycle diffère des cycles « archaïques » rencontrés jusqu'ici par la présence de plusieurs scènes : le *Retour des mages*, *l'Apparition à Madeleine*, probablement *l'Apparition de l'Ange aux mages*. Ceci n'est pas un indice d'antériorité, mais d'indépendance. Il faut y joindre aussi la présence des anges sous la coupole au nombre de quatre et de sept figures, que nous ne rencontrons nulle part ailleurs.

Dans l'iconographie de la plupart des scènes, nous avons noté un certain nombre de détails anormaux. Plusieurs semblent attester une conception qui n'est pas encore arrivée à sa maturité : dans la *Présentation*, l'édifice du temple rejeté à droite, comme un accessoire obligé, mais embarrassant ; l'*Entrée à Jérusalem*, représentée d'une manière schématique, en quelque sorte embryonnaire, qui fait penser à la sculpture primitive des sarcophages ; à la *Crucifixion*, la Vierge et saint Jean séparés de Jésus par les larrons, et de la sorte moins à même d'entendre les paroles qui leur sont dites par le Sauveur ; dans la *Déposition* (qui n'est pas figurée, mais que nous avons supposée sur le modèle du peintre), un dessin maladroit et inexpressif de la silhouette de Jésus ; au *Tombeau*, l'ange isolé des saintes femmes, ce qui enlève à cette figure un élément de vie ; à l'*Ascension*, l'absence de la Vierge [2]. Tous ces traits, sauf le dernier, se retrouvent en des monuments de haute antiquité, et semblent appartenir à un stade de développement iconographique antérieur à celui des cycles archaïques de Cappadoce.

Joignons-y les figures parasitaires qui semblent n'avoir été mises que pour boucher un vide : ange près du *Bain de l'Enfant*, et à *l'Épreuve de l'eau*, ange ou autre personnage au *Songe de Joseph*. Témoin ou spectateur, qui fait penser aux figures muettes accompagnant le Sauveur dans la série des Miracles à Saint-Apollinaire-le-Neuf ou sur les ivoires syriens du sixième siècle [3], figures qui ne jouent aucun rôle actif et ne font que manifester leur admiration. Il rappelle aussi les gardes d'anges qui encadrent Jésus et sa mère aux mosaïques inférieures de la même église, ou

1. Au fond du bras ouest, les peintures du tympan et de la paroi forment un tout : les Rameaux suivent normalement la Résurrection de Lazare. Aux deux autres bras, il y a désordre. Le tympan du bras sud doit être joint à une peinture de la paroi latérale ; et celui du bras nord semble égaré au milieu de scènes de la Passion. Il eût été plus logique de mettre ce sujet (Multiplication des pains) au tympan du bras sud, au-dessus des deux autres miracles.

2. A vrai dire, ce dernier trait peut résulter simplement du manque d'espace, sans être un indice d'antiquité, car la Vierge figure parmi les apôtres, à l'Ascension, depuis le VIe siècle. (Voir le *Rabulensis* et les ampoules.)

3. Reliures de Paris et d'Etchmiadzin que nous invoquerons un peu plus loin, à propos de la facture des personnages ; miracles sur la chaire de Ravenne. (Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, pl. 419. — Voir aussi, pl. 448, n°s 11, 12.)

accompagnent plusieurs des scènes de l'Enfance à l'arc de Sainte-Marie-Majeure.

Mais plus que tout le reste, attire l'attention le *colobium* de Jésus-Christ dans la scène de la Crucifixion. Exemple unique en Cappadoce, qui semble nous reporter du coup à une période notablement antérieure à celle des cycles archaïques. Et comme nous croyons que ceux-ci ont suivi de très près la crise iconoclaste, c'est au temps de cette crise, ou même à l'âge précédent, qu'il faudrait attribuer le décor de Mavroudjan.

Il est vrai que nous avons retrouvé le *colobium* dans le Grégoire de Nazianze de Paris, datant du troisième quart du neuvième siècle. Mais il faut observer que le miniaturiste est moins étroitement lié que le décorateur d'église par les conventions en vigueur : il peut se permettre plus de liberté. Et de fait, l'auteur du Grégoire en a usé. Il avait d'abord peint le Christ nu, indiquant le détail des muscles. Il a mis ensuite le *colobium* par-dessus, soit de lui-même, soit à la prière d'une autre personne. En somme, Christ vêtu, Christ nu, à la Crucifixion, représentent deux périodes différentes dans le développement de l'iconographie chrétienne. Par son repentir manifeste, le Grégoire de Nazianze montre qu'il appartient à la deuxième période, quoiqu'il présente un trait propre à la première. D'autres manuscrits le feront encore à une date plus tardive par goût d'archaïsme [1]. A Mavroudjan, aucun indice ne permet de faire un tel raisonnement. Le décorateur a suivi l'usage qui avait cours de son temps. Il appartenait à ce que l'on peut appeler la période du Christ vêtu sur la croix, période qui s'ouvre en Orient à la fin du sixième siècle, se déroule jusqu'à la crise iconoclaste, et dont le terme n'est pas facile à marquer de manière précise. En Cappadoce, cette période était close au temps des cycles archaïques.

*
* *

Si nous voulons examiner la manière dont le peintre traite ses figures, nous n'avons pour en juger que de pauvres fragments. Les morceaux les mieux conservés sont au tambour de la coupole et au fond du bras nord (tympan et paroi). Nous voyons des corps trapus, aux épaules larges, aux membres courts ; des têtes énormes [2], avec une chevelure collante que l'on prendrait pour un capuchon [3] ; des faces presque sans relief, où les yeux très ouverts et allongés, avec une cornée d'un blanc vif, ont une expression étrange. Les plis des vêtements sont indiqués d'un simple trait, mar-

1. Voir des exemples dans Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 393, 394, 430.

2. Au tympan nord, la hauteur des personnages est de cinq à six têtes. Elle est encore moindre, dans les anges sous la coupole : voir l'ange marchant, pl. 173, n° 2, qui ne mesure pas cinq têtes.

3. Voir surtout pl. 176, n° 2, l'apôtre à la tête renversée et l'ange volant au-dessus.

quant l'ombre, sans demi-teinte ; mais c'est un trait posé avec un pinceau épais, d'une main sûre : il est juste et exprime parfois des mouvements hardis [1].

Les vêtements d'apôtres, d'anges, celui du Christ sont de teinte unie ; mais le peintre aime les étoffes à ramages, ou chargées de points et de croix. Il en use non seulement pour les figures où elles sont de mise : mages, femmes de la Nativité, mais pour d'autres encore : berger musicien, notaires et soldats, tunique de Joseph et de Siméon, manteau de la Vierge à la Présentation.

Qui chercherait une manière analogue parmi les peintures de Cappadoce, la trouverait à El Nazar [2] ; à Saint-Eustathe de Gueurémé [3], à Balleq Kilissé de Soghanle [4]. Ce sont les peintures qui paraissent le plus éloignées de toute influence byzantine ; et nous avons cru pouvoir expliquer le caractère particulier de Saint-Eustathe par les apports arméniens en Cappadoce, au dixième siècle [5].

Ici, nous nous trouvons également en présence d'une traditions nettement orientale. Mais ce n'est pas en Arménie, semble-t-il, qu'il faut en chercher l'origine ; c'est dans la Syrie, la Mésopotamie et la Palestine des sixième et septième siècles. A propos de la Crucifixion, nous avons invoqué le *Rabulensis* et les ampoules palestiniennes. Nous aurions pu citer aussi les encensoirs de bronze ornés de sujets évangéliques. Qu'ils proviennent de Mésopotamie ou plutôt de Palestine [6], ils se rattachent à la même tradition. Or ils peuvent être comparés aux peintures de Mavroudjan non seulement pour leur crucifié en *colobium*, leurs larrons fixés à un pal [7], mais pour les apparences mêmes de leurs personnages et la manière fruste dont les mouvements sont rendus.

Mais d'autres objets, d'un art moins rudimentaire, permettent des comparaisons plus précises. Les personnages de Mavroudjan nous paraissent avoir de grandes affinités avec ceux d'ivoires syriens du sixième siècle, tels que les reliures d'Etchmia-

1. Voir la coupole et les anges dans les trompes.

2. Voir surtout pl. 39, n° 2 ; 40, n° 2 ; 41, n°s 2-4 ; 42, n° 3, et t. I, 1, p. 195-196. A El Nazar ce sont les visages et les yeux qui ressemblent à ceux de Mavroudjan ; les draperies sont dans la manière des petites chapelles archaïques de Gueurémé.

3. Voir pl. 36-39 et t. I, p. 163.

4. Voir pl. 176-179. La parenté de Balleq Kilissé et de Saint-Eustathe sera démontrée au chapitre suivant. Dans l'un et l'autre décor on remarque le goût pour les costumes chargés de ramages, de fleurons, de croix ou d'étoiles.

5. A propos d'El Nazar (*loc. cit.*) nous avons nié une telle influence ; et nous maintenons ce point de vue. Mais si l'on rapproche El Nazar de Mavroudjan, il est impossible de ne pas reconnaître une certaine parenté. Il faut donc corriger ce que nous disions au sujet de cette église et, tout en admettant qu'elle appartient à l'époque et au groupe des décors archaïques, on expliquera ses anomalies par des survivances syriennes.

6. Sur cette question et sur ces objets, voir notre *Voix des Monuments*, p. 203, n. 4.

7. Encensoir Ledoulx : *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 150 ; deux encensoirs d'Odessa : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. 416. De même l'encensoir Reber qui a figuré à l'exposition byzantine du Louvre, en 1931. Ajoutons que sur les encensoirs, à la scène suivante, l'ange est séparé des saintes femmes par le tombeau et lève la main pour parler.

dzin [1] et de Paris [2]. Voir en particulier, sur celle-ci, le Christ barbu au port lourd, la tête dans les épaules [3]. On en rapprochera le Jean-Baptiste, si massif, de l'ivoire de Lyon et celui, fort semblable, de la chaire de Ravenne (panneau de Baptême [4]), celui encore du British Museum [5].

Et si l'on veut des sujets peints, les miniatures finales de l'Évangéliaire d'Etchmiadzin — qui sont syriennes [6], — présentent, dans le traitement de la draperie, et surtout dans le rendu des visages, dans les yeux presque démesurés, les mêmes traits que nous avons signalés ici [7]. D'autres œuvres pourraient être invoquées qui s'échelonnent au cours des siècles, montrant la perpétuité de la tradition : le Paris. syr. 33 de la Bibliothèque Nationale [8], le couvercle de bois peint du Vatican [9], le tétraévangile du British Museum[10].

Rappelons enfin que dans l'étude iconographique des scènes, nous avons été amené plus d'une fois à invoquer les monuments romains du haut moyen âge, notamment les mosaïques de l'oratoire de Jean VII, à Saint-Pierre, et les peintures de Sainte-Marie-Antique. Le caractère oriental et spécifiquement syrien de ces œuvres est généralement admis.

Les peintures de Mavroudjan nous paraissent relever de la même tradition. Elles ont subi presque exclusivement l'influence des vieux monuments syriens. Et par là, elles se distinguent tout à fait des cycles archaïques de Cappadoce, où ces mêmes influences apparaissent très fortement tempérées, et mêlées d'éléments empruntés à d'autres sources. Elles appartiennent à une époque différente. Et comme Tavchanle

1. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, pl. I.

2. Dalton, *Byzantine art*, p. 207, fig. 124 (un seul plat), Garrucci, *Storia*, t. VI, pl. 458 (les deux plats).

3. Et sur les deux, généralisation de l'emploi du spectateur ou témoin immobile, faisant un geste d'admiration : apôtre ou ange, il n'est mis souvent que pour combler un vide.

4. Les deux sujets sont réunis dans notre *Voir des Monuments*, pl. XXXIII.

5. Dalton, *Byzantine art*, p. 184, fig. 111.

6. Quant aux autres, Mlle Sirapie Der Nersessian en a définitivement démontré l'origine arménienne : *The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel* (*Art Bulletin*, vol. XV, n° 4, 1933).

7. Voir l'Annonciation, la Visitation et l'Adoration des mages — où l'on retrouve encore l'ange témoin destiné à équilibrer le groupe des mages répartis sur les deux côtés (Strzygowski, *op. cit.*, pl. V, VI).

8. Voir par exemple l'Annonciation, dans Millet, *Iconographie de l'Évangile*, fig. 9.

9. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (*Monuments Piot*, t. XV, 1906), pl. XIV.

10. Voir dans Millet, *op. cit.*, fig. 107, une Nativité très dispersée, et l'Adoration des mages : têtes énormes, visages que les yeux dévorent ; les mages renversent la tête comme l'apôtre de notre planche 176, n° 2. Même ouvrage, p. 637, fig. 634, l'Incrédulité de saint Thomas : têtes, draperies, pieds de profil avec les corps de face se peuvent rapprocher des personnages peints au tympan nord de Mavroudjan (pl. 175, n° 1). Voir encore : fig. 145, Baptême ; p. 232, fig. 202, Lazare ; p. 319, fig. 214, Lavement des pieds ; 333, fig. 339, Trahison ; p. 424, fig. 447, Crucifixion avec le Christ en *colobium*, les deux larrons (mais bras étendus), les anges volants, soleil et lune ; p. 518, fig. 564, les Femmes au tombeau : l'ange séparé d'elles par le sépulcre et leur parlant.

Kilissé nous montre les types archaïques cappadociens déjà constitués dans la première moitié du dixième siècle, il semble qu'il faille reculer les peintures de Mavroudjan jusqu'à la période iconoclaste, — ce qui, sans être impossible, est peu vraisemblable, — ou plutôt jusqu'à la période qui a précédé la lutte contre les images.

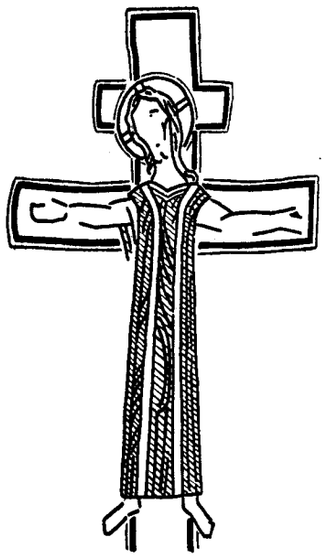


Fig. 91. — Jésus en croix.
(Église cruciforme près Mavroudjan.)

II. — Autres églises à Mavroudjan [1].

Mavroudjan, comme son nom l'indique (dérivé de μαῦρος) est un ancien village grec. La mosquée actuelle n'est autre que l'antique église. Autour, les chapelles sont nombreuses, mais toutes extrêmement dégradées.

La mosquée.

Placée au centre du village, on n'en voit à l'extérieur qu'un petit édicule octogonal, émergeant du sol (v. pl. 24, n° 2). Tout le reste est souterrain, sauf une portion du mur sud reprise en maçonnerie et percée d'une fenêtre.

Église en forme de croix inscrite dans un carré : quatre piliers portent le tambour et la coupole qui se logent dans l'édicule octogonal. Sur le côté droit, a été ajoutée une nef latérale séparée du reste du vaisseau par trois piliers rectangulaires. C'est elle qui, taillée en un endroit où le sol se trouve en contre-bas, est partiellement limitée par un mur.

A l'est, s'ouvraient les trois absides réglementaires : celle de gauche a été modifiée par les Musulmans.

Voici les principales dimensions, mesurées par le P. Gransault :

Côté du carré central (entre les piliers) : 3 m. 50 ;
largeur du bas côté droit — — : 1 m. 60 ;
largeur du bas côté gauche — — : 1 m. 50 ;
largeur de la nef adventice : : 2 m. ;
distance des derniers piliers au fond : 2 m. 60 ;
des premiers piliers à l'entrée des absides : env. 1 m. 50.

Cela fait un vaisseau assez vaste, long (sans les absides) d'environ 9 m., et large d'environ 10 m.

Il était entièrement décoré de peintures. Mais toutes celles des parois et des voûtes

1. Quelques indications dans Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 151-153.

basses ont été détruites intentionnellement. Elles ne subsistent guère qu'au tambour et à la coupole, où était représentée l'*Ascension*.

Le Christ, qui trônait au fond de la coupole, a disparu, mais on voit les anges volants, d'un dessin assez maladroit (à l'exception d'un seul, qui est juste). Sur le tambour, étaient les apôtres avec la Vierge, encadrée de deux anges.

A l'extérieur, le tambour est décoré, sur chacune de ses faces, d'arcatures aveugles et, aux angles, de pilastres peu saillants, couronnés de chapiteaux rudimentaires. La longueur des côtés est inégale : l'ouverture des arcatures variant de 0 m. 85 à 1 m. 45. La partie la plus soignée de cet édicule est la corniche, d'un ferme dessin et d'un bon travail, qui court à la base du dôme, aujourd'hui très aplati. L'aspect ruineux de sa surface externe montre qu'il a perdu quelque chose de sa hauteur. Il devait se terminer à l'origine par un couronnement pyramidal.

Sur l'une des faces du tambour, on voit, maçonné à l'extérieur, un fragment de stèle funéraire en marbre blanc. Le haut se termine en arc de cercle. Le bas manque. Le texte, tronqué par la cassure, est dans un cartouche à queue d'aronde [1].

Inscr. 163.

////////////ΛΕΟ///ΙΪΑΚΙϹ
ΟΔȣΛΟϹΤ////// ΕΝΦΑ
ΝΙϹΔΓ¯////////Ι/////////Π

La lacune du début, qui semble n'être que de cinq lettres, ne permet pas la restitution : ενθαδε κιτε, ni aucune autre équivalente. On lira donc :

.....Λεο[ντ]ακις, ο δουλος τ[ου Θεου], ενφανις δε γ[ενο]μ[ενος] π[αρα?....

Le sens reste incertain.

La forme carrée des lettres Ε, Ϲ permet de reporter ce texte à une date relativement ancienne : ce que suggère aussi son remploi dans une construction du moyen âge.

Église des Stratilates.

Aux abords du village, le P. Gransault a visité une ancienne église que nous n'avons pu retrouver à nos voyages subséquents. Elle était transformée en grenier à

1. Il a été publié par W. Weber, dans Rott, *op. cit.*, p. 378, n° 95 (attribué à tort à Orta Keuy). La copie est pareille à la nôtre, sauf la troisième ligne ΝΙϹΔΓ¯???? ΙΚ / ? Π.

paille. Étant presque remplie, les peintures dont elle semblait décorée se trouvaient en grande partie masquées. On voyait seulement, sur une paroi, une grande image des saints cavaliers Théodore et Georges, portant tous deux le titre de Stratilate :

[οα] ΘΕΟΔΟΡΟC	Ⓞ ΓΕΩΡΓΙΟC
O [Σ]ΤΡΑΤΗΛ[ατης]	O ϮΡΑΤΗΛΑΤΗC

Plus bas, l'invocation fragmentaire que voici, dont nous avons deux copies, faites par le P. Gransault, en 1907 et 1908. Elle est en majuscules, du même type qu'aux noms ci-dessus. Les lettres INΔ sont représentées par la ligature connue. Nous lisons [1] :

Incr. 164.

Δεησ[ις] τον δουλον του Θ(εο)υ.....
χε.....π ι μ ι ν ι ο υ
ετους ,ϛψξε′ ινδ(ικτιωνος) ιε′

Il y avait deux personnages nommés. Le premier nom est perdu ; le second est difficilement reconnaissable.

La date est l'an 6765 (= 1256/57), qui correspond en effet à une indiction 15.

Cette date est celle des peintures qui paraissent assez bonnes, mais dont le caractère tranche sur l'ensemble des autres images de même genre [2]. Peut-être ont-elles été rafraîchies à une date postérieure.

Chapelles dans la vallée, en aval de Mavroudjan.

A dix minutes de marche environ, en aval de Mavroudjan, sur le bord du chemin de Soghanle et Qara Hissar, nous avons vu une chapelle aux peintures très dégradées qui peuvent néanmoins être rattachées à la série des décorations archaïques.

C'était une chapelle double, à deux nefs parallèles. La première seule était peinte.

Dans l'abside, en dessous du Pantocrator, on distingue la mer de cristal. Sur les

1. Cette lecture diffère sur quelques points de celle que nous avons donnée dans les *Mélanges* de Beyrouth en 1913. Nous lisions : του δουλου au singulier. Matériellement, la double copie du P. Gransault suggère la lecture : τον δουλου, car la dernière lettre paraît être un V orné de fioritures. Il est certain que le peintre a voulu faire un N. Dans la date, le P. Gransault a représenté par la lettre A le premier chiffre qui, manifestement était : ϛ (les deux éléments liés). En 1913 nous lisions de la même façon ; mais par distraction nous avons converti cette date en : 1157, ce qui nous amenait à lire : *ind.* 5. En effet, les copies du P. Gransault offrent le choix entre les deux chiffres 5 et 15. La seconde, après le signe d'indiction, porte Є ; la première : IC. C'est elle qui est juste et correcte, à la seule condition de corriger C, qui est impossible, en Є (conformément à l'autre copie).

2. Nous en jugeons par une photographie trop mauvaise pour être reproduite.

côtés, les symboles ordinaires : hexaptéryges, etc. Plus bas, une rangée de saints debout.

Deux registres de peintures, à la voûte en berceau. La *Nativité* occupait le tympan du fond, comme en plusieurs chapelles archaïques de Gueurémé[1]. Il se rattachait donc au premier registre.

Dans cette scène, une disposition anormale. Joseph était tout à gauche. Entre lui et la Vierge, un berger de grande taille, debout, accompagné d'une chèvre qui se logeait dans l'espace vide en dessous de la couche de la Mère de Dieu. Le Bain s'en trouvait repoussé un peu plus à droite.

Ailleurs, nous avons noté des convives assis autour d'une table. Peut-être, *Noces de Cana*. Plus probablement, *Dernière Cène*.

A la *Crucifixion*, on reconnaissait le Christ aux bras raides, mais nu, les larrons fixés à leur pal, les mains derrière le dos.

Si près de l'église cruciforme de Mavroudjan, ce n'est pas elle qu'on imite, ce sont les cycles archaïques de Gueurémé. Confirmation des conclusions développées un peu plus haut, à la la fin de la section I du présent chapitre.

*
* *

Plus bas, dans la même vallée, encore sur le bord du chemin, autre église d'assez grandes dimensions, mais presque entièrement détruite, à l'exception du sanctuaire qui mesure environ trois mètres d'ouverture[2].

A la conque, image du Christ assis, avec deux médaillons à ses pieds. De part et d'autre, la Vierge et Jean-Baptiste, puis des anges ployant le genou. Ils sont deux de chaque côté.

Nous reconnaissons le décor de Taghar (ci-dessus, p. 189-190), mais développé, puisque la Déisis s'accompagne de quatre anges et non pas de deux. En outre, sans aucune séparation qui indique un autre sujet, on aperçoit plus bas des personnages assis, dont plusieurs tiennent des livres. Ils ressemblent aux apôtres du Jugement ; mais aucun des autres éléments de cette dernière composition n'a pu être reconnu. Du reste, ce ne serait guère leur place, dans un sanctuaire.

Il semble plutôt que le peintre ait voulu représenter la *Déisis* avec le Christ en majesté, mais l'ait accompagnée d'éléments empruntés à un Jugement dernier. C'est

1. Voir pl. 34, n° 1 ; 35, n° 3.
2. Largeur inaccoutumée, sauf dans les vaisseaux de grande taille. C'est cette chapelle qu'on trouvera portée sur la carte de la planche 180.

une contamination assez maladroite, analogue à celle que nous avons constatée à Timios Stavros près de Sinassos (p. 101-102, et pl. 194, n° 4).

En tout cas, l'influence de Taghar est manifeste, ce qui oblige à reporter le décor à une époque plus récente.

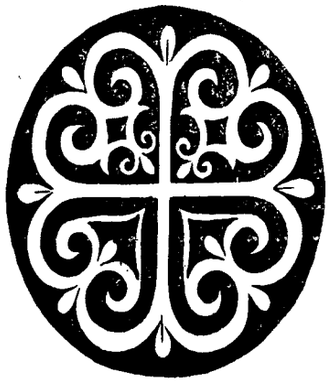


Fig. 92. — Fleuron à la triconque de Taghar.

III. — La triconque d'Orta Keuy [1].

L'église de Saint-Georges, à Orta Keuy, est en face du village, sur le versant sud de la vallée, sous la muraille de trachyte. Elle est construite, du moins en très grande partie.

C'est une église en forme de croix libre, avec des absides aux extrémités des bras nord et sud : une triconque à la manière de Taghar, mais plus allongée. Les absides latérales étant moins profondes et les bras correspondants fort courts. M. Rott en a donné (fig. 48, p. 149 de son livre) un plan qui n'est pas tout à fait exact [2].

Extérieurement la construction a un aspect assez pauvre (voir pl. 24, n° 1). Cela provient sans doute de restaurations et modifications successives, dont les dernières paraissent assez récentes. Les parties les plus anciennes de l'édifice sont en bel appareil.

Les absides qui, à l'intérieur, sont limitées par une ligne courbe, sont polygonales au dehors : cinq côtés aux bras de la croix, sept à l'abside principale. La construction primitive de cette dernière était soignée : elle reposait sur un soubassement semi-circulaire, un bandeau fort simple marquant le passage de la ligne courbe au polygone, dont les angles étaient flanqués de colonnes engagées. Mais de celles-ci il ne reste plus guère que la partie inférieure ; car, dans une reprise, tout le haut du mur a été refait en appareil de moins bonne qualité d'où les colonnes d'angles ont disparu [3].

La coupole est supportée par un tambour octogonal, orné d'arcatures aveugles,

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 149-151. Grégoire, *Rapport sur un voyage d'exploration* (B. C. H., XXXIII, p. 111-116). Voir aussi Lévidis, Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί, p. 135-136.

2. Il ne figure pas les absides latérales assez profondes, ni le vaisseau assez long. D'après les mesures du P. Grandsault (qui, en raison de quelques lacunes, ne nous permettent pas de dresser un plan), les absides latérales ont 1 m. 55 de profondeur, et sont plus voisines du demi-cercle, sans toutefois y atteindre. La longueur du bras est (qui n'est autre que la face du pilier soutenant la coupole) est de 2 m. 10. La face du pilier ouest a 1 m., et la longueur du bras, au delà de ce pilier, est de 5 m. 60. Les côtés du carré central varient de 3 m. à 3 m. 25. Les dimensions extrêmes sont : longueur : 14 m., largeur (aux bras de la croix) : 8 m. 20. A Taghar, ces mêmes dimensions étaient : 14 m. 50 et 12 m. ; et le carré central avait de 4 m. 20 à 4 m. 50 de côté.

3. Ces détails se voient bien sur la photographie de M. Grégoire (*op. cit.*, p. 114, fig. 21).

comme à la mosquée de Mavroudjan ; mais les arcs sont surbaissés, et la construction est moins bonne. Il n'y a pas de pilastres aux angles, et la corniche terminale n'est qu'un bandeau à double ressaut. Il y avait au-dessus une toiture en mauvais état.

L'entrée est latérale. Sur le côté sud, un double vestibule dont la porte extérieure s'ouvre sous un large porche. Au jugement de M. Rott, ces deux parties seraient d'époques différentes, et toutes deux plus récentes que l'église elle-même. Il est certain que le porche (construit en pauvre appareil) est une adjonction relativement récente ; peut-être aussi le premier vestibule situé derrière lui. Mais le second vestibule, contigu à la nef, existait à la fin du XIIIe siècle, puisque nous y trouverons des inscriptions de cette époque. Et comme il est vraisemblable que l'église, à l'origine, n'était pas dépourvue de narthex, on est fondé à le croire primitif.

L'intérieur de l'église est très obscur. Trois fenêtres, petites et minces, dans l'abside principale, quatre au tambour de la coupole, une autre, un peu plus large, dans le bras sud, dispensent un jour douteux, qui permet à peine de distinguer les peintures fort enfumées.

La plus grande partie des parois et des voûtes semble avoir reçu un décor peint[1]. Presque tout était méconnaissable.

Dans l'abside centrale, on voyait une Vierge assise, avec l'Enfant Jésus. Elle portait le titre :

Θ̄V M̄P
Η ΟΔΗΓ̄ΡΙΑ

De chaque côté, sept personnages debout. Les deux premiers tenaient des cartels déployés : probablement deux prophètes, dont l'un devait être Jean-Baptiste. Les autres semblent avoir été des docteurs, car le P. Gransault a copié le nom de ΓΡΙΓΟΡΙΟC Ο ΝΗCIC·

Dans l'abside droite, nous n'avons rien pu reconnaître des peintures de la conque. Sur la paroi, au-dessus d'un soubassement imitant un placage de marbre, on voyait la série de figures que voici :

Saint Georges à cheval, perçant de sa lance la tête du dragon, et désigné par le surnom assez rare : Ο ΔΗΑCΟΡΙΤΗC[2]. Il portait en croupe un jeune enfant. Ce trait,

1. M. Rott parle même de deux couches, sur deux enduits successifs, l'un de 7 mm. d'épaisseur, l'autre de 1 cm. Nous n'avons pas observé ce détail ; et sur la photographie de la planche 194, n° 2, il apparaît clairement qu'en cet endroit l'enduit est unique. La double couche aura été constatée ailleurs.

2. Sur ce surnom, voir Grégoire, *Saint Georges le Diasorite* (*Revue de l'Instruction publique en Belgique*, t. LII, 1909, p. 1-3). Dans cette étude, comme dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, l'auteur

que l'on rencontre dans l'iconographie byzantine à partir du quinzième ou du seizième siècle[1], mais qu'ignore le *Guide de la peinture*, indique une date assez récente.

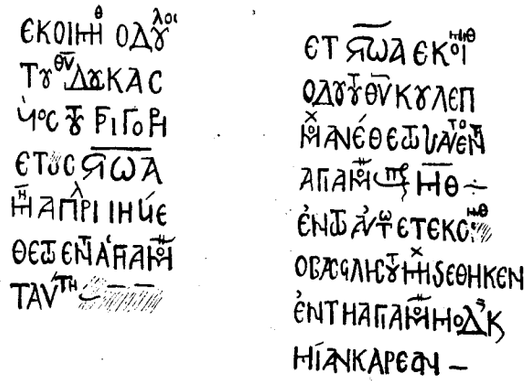
Un martyr à cheveux blancs, en chlamyde, et une sainte martyre. Tous deux debout tenant la croix. Noms illisibles. (V. pl. 194, n° 3.)

Saint Eustathe, monté sur un cheval rouge, poursuivant le cerf qui se retourne vers lui. Il tient la lance de la main droite, et le bouclier de la main gauche. Son manteau flotte derrière lui. (Même pl.)

Plus loin, une femme et deux enfants, qui paraissent être la femme et les fils d'Eustathe : Théopisté, Théopistos et Agapios.

Dans l'abside gauche, sur la paroi, nous avons noté une série de saints debout, dont aucun n'a pu être identifié. Au-dessus, des scènes très tournées au noir, parmi lesquelles nous avons reconnu la *Nativité* et l'*Adoration des mages*.

Dans le vestibule contigu à la nef, une petite niche abrite une tombe surmontée, dans le fond, d'une image de saint. Sur les côtés sont peintes les inscriptions suivantes, déjà bien des fois copiées. Nous les reproduisons d'après un dessin du P. Gransault, contrôlé et complété à nos voyages subséquents[2]. Elles sont en capitales d'un type plus orné que dans la plupart des textes rencontrés jusqu'ici, avec de nombreuses ligatures, et partiellement accentuées.



suppose qu'Orta Keuy aurait porté autrefois le nom de *Diasoron*. C'est en effet dans ce village que la tradition locale place le berceau de saint Georges. Mais il semble que c'est attribuer beaucoup de crédit à une légende qui n'est guère répandue en dehors du pays, tandis que le nom de Diasoritès se rencontre en des régions fort éloignées de l'empire byzantin, et jusque dans la Grèce moderne. Aux exemples cités par M. Grégoire, et qui remontent jusqu'aux XII-XIIIe siècles, ajouter une peinture de Xénophon, à l'Athos, du XVIe siècle (Millet, *Monuments de l'Athos*. I. *Les peintures*, pl. 178, n° 4).

1. Voir Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen* (*Byzant. Archiv*, 3), p. 166 et pl. V. L'enfant en croupe paraît à la trapéza de Dionysiou, au mont Athos, au XVIe ou au début du XVIIe siècle (Millet, *Athos*, pl. 211, n° 3).

2. Nous nous aidons aussi des copies de MM. Michel

Il y a là trois épitaphes, dont la lecture n'offre pas de difficulté sauf pour le membre final de chacune d'elles, qui n'a pas été compris jusqu'au jour où M. Grégoire a deviné en quel sens il fallait chercher la solution. Le dernier membre du troisième texte, dont l'interprétation s'impose (étant donné le verbe au mode actif), résoudra l'énigme posée par les deux premiers.

Nous lirons donc :

Inscr. 165.

Εκοιμηθ(η) ο δουλος
του Θ(εο)υ Δουκας
υος του Γριγορη
ετους ,ϛωα
μη(νι) απριλ(ιω) ιη′ κ(αι) ε-
θετω εν τ(η) αγηα μο(νη)
ταύτη υ[π(ε)ρ(πυρα)] ··

Inscr. 166.

Ετ(ους) ,ϛωα εκοιμιθ(η)
ο δου(λος) του Θ(εο)υ Κουλεπ
μο(να)χ(ος)· ανέθετω (και) αυτο(ς) εν τη
αγια μο(νη) υπ(ε)ρ(πυρα) μθ.

Inscr. 167.

Ἐν τω αὐτω ετ(ει) εκοιμιθ(η)
ο Βασειλης του Μηχ(αηλ) (και) εθηκεν
ἐν τη αγια μο(νη) μοδ(ιον) κ(αι)
μίαν καρεαν.

La fin de ce dernier texte rappelle une donation faite par le défunt au monastère — de Saint-Georges, apparemment — auquel appartenait la chapelle dans le vestibule de laquelle il est enterré. Il a donné (ἔθηκεν ἐν τῇ ἁγίᾳ μονῇ) un *modium* (μόδιον) de terrain et un noyer μίαν καρέαν = καρύαν[1].

et Rott, et de celle de M. Grégoire. Celles de Lévidis et de Rhizos peuvent être négligées.

1. C'est à M. Grégoire qu'est due l'interprétation de ces deux mots et de ceux qui terminent le n° 166. Mais il ne les fait dépendre d'aucun verbe, car il prend ἔθετο, ἀνέθετο, ἔθηκεν au sens funéraire : *deponi*, *deponere*. Le sens que nous attribuons à ces mêmes verbes (*dono dare*) est normal pour le composé ἀνατίθημι. Le parallélisme des textes 165 et 166 oblige à l'admettre aussi pour le simple τίθεμαι (et, en raison du n° 167, τίθημι). On peut d'ailleurs le justifier par des expressions comme celles-ci, qui paraissent propres au langage des actes (testaments, donations, ventes) du XIIIe siècle : δωρεὰν τιθέμεθα καὶ ποιοῦμεν (Miklosich et Müller, *Acta et Diplomata*, t. VI — actes de Patmos, — p. 167, 168, 169) ; τὸ ἔγγραφον τιθέμεθα καὶ ποιοῦμεν (*id.*, p. 150, 156, 158, 162, 164) ; ἔκπρασιν ou πρᾶσιν τιθέμεθα καὶ ποιοῦμεν (*id.*, p. 171, 174), etc. Le datif : ἐν τῇ ἁγίᾳ

Cette interprétation permet d'expliquer la fin du texte précédent. Il faut y voir encore la mention d'une donation : le verbe εθετω (au moyen : ἔθετο) doit être pris au même sens que ἔθηκεν. Koulep a fait au monastère un don en argent : une somme de quarante-neuf hyperpres — soit une valeur d'environ six cents à sept cents francs-or [1].

Le premier texte se terminait de la même façon : on voit des traces de la sigle et la barre du nombre, composé de deux chiffres seulement, et qui paraît avoir été effacé à dessein.

Les trois inscriptions sont de l'an du monde 6801 (= 1292/93). Comme elles ont vraisemblablement été tracées dans l'ordre où nous les donnons, elles s'échelonnent entre le 18 avril et le 31 août 1293.

Cette date semble être, approximativement au moins, celle des peintures du sanctuaire. Dans les noms et légendes, on voit des lettres de même type, avec les mêmes ligatures que dans les inscriptions. La sigle ΜΡ que nous avons dû rendre par le seul caractère typographique dont nous disposions, contient la ligature ΗΗ qui revient deux fois dans les textes funéraires. La graphie du mot ΟΔΗΗΡΙΑ (qui est accentué) ressemble à celle des mots ΡΙΓΟΗ, ΑΗΑ de la première inscription.

Mais il est douteux que toutes les peintures actuellement visibles soient de même époque. Nous avons signalé que celle de saint Georges paraît plus récente. Il faut en dire autant de celle de saint Eustathe : la silhouette et la tête du cheval, très dif-

μονῇ, remplace l'accusatif avec εἰς qui serait la construction régulière (ἐπιδίδομεν..... εἰς τὴν μονὴν τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν, *id.*, p. 170). Voir ci-dessous, p. 23, n. 58, un exemple où l'on trouvera la même formule qu'ici : ἔθηκεν ἐν τῇ ἁγίᾳ μονῇ — Le *modius* ou *modium* (d'où le « muid » de nos vignerons), très connu comme mesure de capacité au moyen âge (v. Ducange, *Glos. lat.*, *s. v.*), était aussi, chez les Byzantins, une mesure de superficie (μόδιον). Il serait facile de recueillir des multitudes d'exemples de cette acception qui, jusqu'à présent, manque dans les dictionnaires. Voir, parmi les actes du monastère de Lembos, près Smyrne, au XIIIe siècle, la donation par testament d'un χωράφιον μοδίων τριάκοντα, et d'un ἀμπέλιον.... ὡσεὶ μοδίων δύο (Mikl., Mül., *id.*, t. IV, p. 126). Dans un même acte (*id.*, p. 268), nous voyons énumérer les grandeurs suivantes : pour des χωράφια : 30, 20, 36, 13, 3, 20, 1, 102 ; pour un ἀμπέλιον : 5. Un inventaire des biens du monastère, dressé en 1235, nous montre que l'on distinguait, comme de nos jours, entre mesures terrestres et mesures marines : on y voit mentionner : χωράφιον.... μοδίου ἑνός,..... χωράφιον μοδίων θαλα[σσιαίων] τριῶν,..... χωράφιον μοδίων δώδεκα,..... ἀμπέλιον..... ὡσεὶ μοδίων ὃν θαλασσιαίων ἑξ,..... χωράφιον μοδίου ἑνός (*id.*, p. 8, 9). A Smyrne, ville maritime, il était naturel que les mesures nautiques fussent connues, et nous constatons que le cadastre ne répugnait pas à les employer (sans doute, en raison de l'origine de certains biens), mais en spécifiant qu'il s'agissait d'elles.

1. La lecture de la sigle d'abréviation est certaine. M. Grégoire renvoie à la première édition de Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, p. 260. Je ne sais pourquoi la deuxième édition omet cette sigle. Sur le sens du mot hyperpre (ὑπέρπυρον νόμισμα, monnaie d'or fin), voir Ducange, *Glossaires grec* et *latin*. Pour la valeur de l'hyperpre, qui a varié suivant les époques, on a donné différents chiffres allant de douze à quinze francs-or environ.

férentes de ce que l'on voit ailleurs en Cappadoce, et d'allure presque moderne, la véhémence de son galop, l'ardeur étrange de son regard, sont difficilement compatibles avec une datation du treizième siècle [1]. D'ailleurs, il est vraisemblable que toute la paroi où se voient les deux cavaliers a été peinte d'un seul coup.

1. Comparer avec les planches : 26, n° 2; 125, n° 2 ; 135. n° 1 ; 189, n° 2 ; et même 200, n° 1 (où l'on peut deviner le même port de tête de l'animal que dans les autres images).

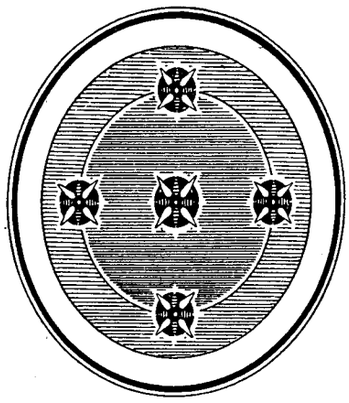


Fig. 93. — Ciel à l'abside de Taghar.

IV. — Autres chapelles au voisinage d'Orta Keuy et Bach Keuy [1].

En face de Saint-Georges, sur le versant nord de la vallée, nous avons vu plusieurs chapelles fort délabrées, appartenant à la communauté grecque d'Orta Keuy, qui les tenait fermées à clef. On y venait en pèlerinage à la fête du titulaire. Inutile d'ajouter qu'aujourd'hui toutes sont saccagées.

Dans la direction de Mavroudjan on voyait les églises suivantes :

Saint-Kharalambos : nef unique, voûtée en berceau. Il ne restait, en fait de décor, que quelques croix peintes.

Saint Basile : église à deux nefs. Sur le mur droit de la première nef, en haut, il y avait : *Annonciation*, *Visitation*. Le reste était méconnaissable, mais le cycle semblait étendu.

Saint-Jean-Chrysostome : église jadis entièrement peinte, y compris le narthex, mais presque tout était détruit. Aucun sujet n'a pu être identifié.

Panagia : église double, assez vaste : les nefs étaient séparées par deux piliers. On reconnaissait quelques sujets dans la partie supérieure de la nef droite : *saint Onuphre*, nu, sur le pilastre qui supporte le premier arc doubleau ; *Nativité,* sur la paroi droite, entre ce pilastre et le sanctuaire ; *Adoration des mages*, sur le mur de l'iconostase. Toutes ces peintures, très tournées au noir.

Dans le vestibule, une main extrêmement maladroite a peint une image de saint André tenant une croix. Cet attribut, importé d'Occident, atteste une époque tardive. Le nom est écrit : AT[ρ]ЄAC [2].

Saint-Michel : encore une église double, plus petite : un seul pilier entre les deux nefs. Peintures claires, dans les tons rouge, blanc, jaune et rose. Sur la voûte en

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 153. Il rapporte à Mavroudjan le groupe de chapelles citées ici en premier lieu.

2. Voir ci-dessus, p. 37, une graphie présentant quelque analogie, à Saint-Théodore (Αντεφας ou, plus probablement, Ατεφας).

berceau, on voit à droite, en partant du sanctuaire : *Annonciation*, *Nativité*. Sur l'autre revers, en revenant vers l'autel : *Adoration des mages* et, peut-être, *Jésus dans le temple* à l'âge de douze ans.

Dans cette scène, on distingue une rangée de personnages assis. Ils sont six au moins[1]. Du titre nous avons relevé les éléments suivants qui restent énigmatiques :

ΟϤ :
.....
POC

*
* *

Dans les mêmes parages, mais sur le versant sud de la vallée, M. Rott a visité une église de *Sainte-Barbe*, qui nous a échappé. Sur le mur de l'iconostase, était peinte une *Présentation de la Vierge au temple*, qui mérite d'être signalée, la scène étant assez rare. Elle comprenait les deux épisodes ordinaires, et devait être fort semblable à la peinture de l'Archangélos, près Djémil[2].

Le cortège se composait de sept jeunes filles, désignées par les mots : ЄΠΤΑ ΠΑΡΘЄΝΥ. Plus à gauche, Anne, Joachim et la Vierge. A celle-ci se rapportait la légende :

ΟΤЄ ΑΠЄΔΩΘΙ
ЄΝ ΤΟ ΝΑΟ ΟС
ΤΡΙЄΤΗΖΟΥ
СΑΝ ΔΑΗΑΛΗΝ

Plus loin, la Vierge recevait sa nourriture de la main d'un ange. On lit :

ΚЄ ΛΑΒΟΥСΑ ΤΡΟΦΗ[ν]
ЄΚ ΧЄΙΡΩС Α[γγελου]

*
* *

De l'autre côté du village, et près de Bach Keuy, nous avons visité une église de *Saint-Nicolas*, dont les parois avaient été, à l'origine, entièrement couvertes de pein-

1. On pourrait songer aussi aux Noces de Cana ; mais ce ne serait guère leur place ici, et l'on ne voit aucun moyen d'interpréter le titre en ce sens.

2. Pl. 156, n° 2. Les légendes sont partiellement les mêmes. M. Rott a cru que sainte Anne portait la Vierge sur son sein. Ce doit être l'effet d'une confusion : dans les images, comme dans le *Protévangile de Jacques*, à la Présentation, la Vierge marche toute seule (Voir le texte cité ci-dessus, t. I, 1, p. 127, n. 1).

tures. Mais toutes étaient tellement détériorées ou tellement enfumées qu'elles étaient méconnaissables, à l'exception d'une *Dormition de la Vierge*, image de grandes dimensions. On distinguait le Christ tenant l'âme de sa mère, derrière le lit funèbre. Pas de fond d'architectures.

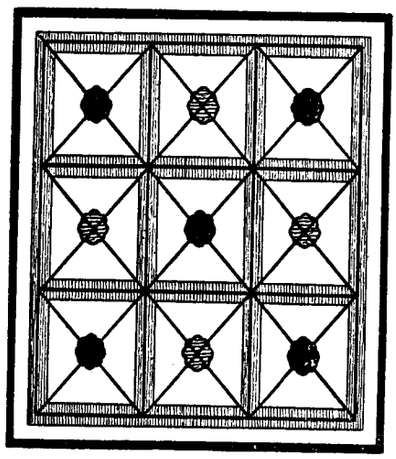


Fig. 94. — Motif décoratif à Balleq Kilissé.

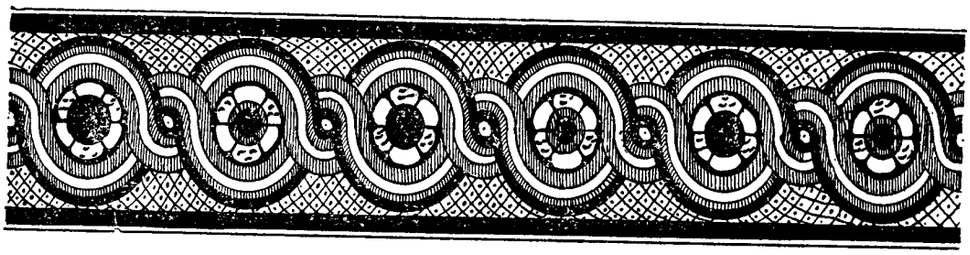


Fig. 95. — Bandeau à Balleq Kilissé.

CHAPITRE XXVI

LES CHAPELLES DE BALLEQ DÉRÉSSI

I. — Balleq Kilissé.

Avec les chapelles de Balleq Déréssi, nous abordons le deuxième groupe d'églises rupestres de la région d'Urgub, celui de Soghanle.

A vrai dire, les paysans distinguent les vallées de Balleq Déréssi et Soghanle Déré, la première étant un affluent de la seconde. Mais les chapelles de Balleq Déréssi, toutes situées vers le confluent, appartiennent au même ensemble que celles de Soghanle Déré, de même que, près de Matchan, El Nazar et Qeledjlar se rattachent à Gueurémé.

A la planche 180, on trouvera un croquis sommaire de la région, avec l'indication des principaux monuments. On voudra bien n'y chercher que ce que l'auteur a prétendu y mettre : une figuration approximative de l'aspect des lieux, et la situation relative des principaux points. Tel qu'il est, ce plan fera mieux comprendre les photographies des planches 13-15, et il aidera les voyageurs à retrouver les monuments[1].

1. Ce plan n'était pas prévu à l'origine de notre publication, car plusieurs mesures essentielles nous manquaient. Nous avons pu les prendre en 1927, mais d'une façon hâtive et approximative. En outre, une fausse interprétation de notre carnet, nous a fait diminuer d'environ 150 mètres la distance entre le confluent des deux vallées et Munchil Kilissé (c'est-à-dire entre les points 3 et 4). Nous nous sommes aperçu de l'erreur, la planche déjà tirée. Le lecteur la corrigera facilement par la pensée. Sans

Soghanle fut, après Gueurémé, le centre le plus important de la vie monastique en ces contrées[1]. Au dixième et au onzième siècles, il y eut là des monastères considérables dont les vestiges sont encore imposants. Les églises, plus ou moins ruinées, y sont extrêmement nombreuses. Nous en avons signalé une partie au chapitre Ier de cet ouvrage[2]. Nous ne parlerons ici que des églises ou chapelles ornées de peintures.

Le présent chapitre est consacré aux chapelles situées dans le ravin de Balleq Déréssi, près de son confluent avec Soghanle, au flanc de l'éperon qui sépare les deux vallées.

Le nom de Balleq Déréssi proviendrait, au dire des paysans, des ruches sauvages que l'on y rencontrerait et dont le miel coulerait çà et là sur les rochers[3]. Lévidis accepte cette explication[4]. Si elle est juste, le nom de la vallée aurait passé à la chapelle que nous allons décrire.

Toutefois, nous nous demandons si le rapport n'est pas inverse. L'église peut fort bien avoir été dénommée : Baleq Kilissé (l'église au poisson) en raison des poissons qui attirent les regards, dans l'image de la Cène, au-dessus de la porte. Ainsi avons-nous rencontré, près de Sinassos, Tavchanle Kilissé ; et nous verrons un peu plus loin Guéik Kilissé et Djnavar Kilissé. Dans ce cas, le nom aurait passé de l'église à la vallée, et il faudrait écrire : Baleq Déréssi. Mais, malgré la vraisemblance d'une telle hypothèse, nous préférons nous en tenir à l'explication commune et à l'orthographe qu'elle impose.

Balleq Kilissé[5]. Forme et décoration première.

La chapelle (n° 1 du plan) est située au pied des escarpements qui bordent la vallée de Balleq Déréssi, à 300 mètres environ du point où la muraille trachytique tourne au nord-ouest vers Soghanle Déré.

C'est une chapelle à deux nefs, séparées par une double arcade et voûtées en berceau, dont la forme nous ramène à un type fréquent parmi les églises

changer la position respective des différents détails, il suffit de reporter de 7 mm. 5, dans la direction du nord-ouest, tout le bloc des points 4 à 12, avec le figuré du terrain qui les entoure.

1. Le nom antique de Soghanle est inconnu. Il n'y a pas à tenir compte de l'identification : Soghanle = Σώανδος, proposée par Lévidis. (Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί, p. 142) : Soghanle Déré est un nom turc des plus communs. Contre l'identification de Soghanle avec le monastère de Batyrhyax suggérée par Pantchenko (*Isvestija* de l'Institut russe de Constantinople, t. XIV, 1909, p. 159), voir *Analecta Bollandiana*, t. XXX, 1911, p. 326.

2. Voir t. I, 1. p. 39-41 et les planches afférentes.

3. « Bal », miel ; « balleq », un endroit où se trouve du miel.

4. Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί, p. 142.

5. Sur cette chapelle qu'ils appellent Balyqklissé et Balyqkilissé, voir Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 129-132 ; Grégoire, *B. C. H.*, 1909, p. 110-111.

archaïques. Mais ici, deux exceptions : chaque nef, contrairement à l'usage, est également décorée ; et la nef principale, à droite, était séparée du sanctuaire par deux minces piliers, aujourd'hui détruits, portant trois arcades cintrées. Celle du milieu, où était l'entrée du sanctuaire, est aveuglée dans la partie supérieure (v. pl. 177, n° 1) ; les autres sont ouvertes dans le haut, mais fermées en bas par des chancels. Ce n'est pas la forme d'iconostase que nous avons rencontrée dans les églises à colonnes de Gueurémé (pl. 97, n° 2 ; 114, n° 2 ; 125, n° 1) et dans quelques autres chapelles (pl. 25, n° 2 ; 133, n°s 2, 3 ; t. 1, 2, p. 495, fig. 51), où la paroi entre nef et sanctuaire, n'atteignant pas jusqu'à la voûte, laisse au-dessus d'elle un vaste espace libre, tandis qu'elle-même, par la proportion entre les vides et les pleins, donne nettement l'impression d'un mur de séparation. Ici, on a une forme originale qu'il faut plutôt rapprocher des colonnades entre nef et sanctuaire, comme à la nouvelle église de Toqale Killissé (pl. 70) et à la chapelle 16 de Gueurémé (pl. 135, n° 2). La similitude n'est pas complète, car ces derniers vaisseaux sont transversaux, tandis que celui de Balleq Kilissé est longitudinal ; mais ici et là on a une séparation plus nette que ne ferait une simple iconostase, membre surajouté, car les arcades, supportant directement la voûte, sont un élément essentiel ; — et cependant une séparation moins complète, car la gracilité relative des supports n'empêche guère la vue. En tout cas, cet élément singulier ne peut être invoqué pour assigner une date tardive au creusement de la chapelle.

L'abside de la seconde nef est fermée simplement par des chancels, suivant l'usage archaïque. L'étroitesse du vaisseau (1 m. 85 seulement) n'eût guère permis d'autre mode de fermeture

L'entrée est latérale, et elle était précédée d'un porche ou peut-être d'un narthex, en partie détruit. Elle donne dans la nef droite et débouche dans un renfoncement que présente, en cet endroit, la paroi sud. En sorte que la nef principale, plus large de moitié que la nef secondaire, se trouve encore élargie dans sa partie supérieure. L'architecte en a profité pour donner plus de développement à la triple arcade du sanctuaire : celle de droite s'engage sous le plafond (légèrement incliné) de ce renfoncement [1].

*
* *

Comme il arrive souvent, l'église a reçu deux décorations successives.

1. Voir photographies, pl. 177, n°s 1, 2. De ce déplacement il suit que l'arcade centrale n'est pas dans l'axe de la voûte. Ces irrégularités ont été négligées dans le plan de la pl. 160, fait d'après des mesures sommaires du P. Gransault, sans tenir compte des photographies. En réalité, le sanctuaire aurait dû être repoussé vers la droite de la nef, son ouverture faite un peu plus large, et son tracé moins outrepassé : par suite, la paroi entre les deux absides eût été plus épaisse.

archaïques. Mais ici, deux exceptions : chaque nef, contrairement à l'usage, est également décorée ; et la nef principale, à droite, était séparée du sanctuaire par deux minces piliers, aujourd'hui détruits, portant trois arcades cintrées. Celle du milieu, où était l'entrée du sanctuaire, est aveuglée dans la partie supérieure (v. pl. 177, n° 1) ; les autres sont ouvertes dans le haut, mais fermées en bas par des chancels. Ce n'est pas la forme d'iconostase que nous avons rencontrée dans les églises à colonnes de Gueurémé (pl. 97, n° 2 ; 114, n° 2 ; 125, n° 1) et dans quelques autres chapelles (pl. 25, n° 2 ; 133, n°s 2, 3 ; t. 1, 2, p. 495, fig. 51), où la paroi entre nef et sanctuaire, n'atteignant pas jusqu'à la voûte, laisse au-dessus d'elle un vaste espace libre, tandis qu'elle-même, par la proportion entre les vides et les pleins, donne nettement l'impression d'un mur de séparation. Ici, on a une forme originale qu'il faut plutôt rapprocher des colonnades entre nef et sanctuaire, comme à la nouvelle église de Toqale Killissé (pl. 70) et à la chapelle 16 de Gueurémé (pl. 135, n° 2). La similitude n'est pas complète, car ces derniers vaisseaux sont transversaux, tandis que celui de Balleq Kilissé est longitudinal ; mais ici et là on a une séparation plus nette que ne ferait une simple iconostase, membre surajouté, car les arcades, supportant directement la voûte, sont un élément essentiel ; — et cependant une séparation moins complète, car la gracilité relative des supports n'empêche guère la vue. En tout cas, cet élément singulier ne peut être invoqué pour assigner une date tardive au creusement de la chapelle.

L'abside de la seconde nef est fermée simplement par des chancels, suivant l'usage archaïque. L'étroitesse du vaisseau (1 m. 85 seulement) n'eût guère permis d'autre mode de fermeture

L'entrée est latérale, et elle était précédée d'un porche ou peut-être d'un narthex, en partie détruit. Elle donne dans la nef droite et débouche dans un renfoncement que présente, en cet endroit, la paroi sud. En sorte que la nef principale, plus large de moitié que la nef secondaire, se trouve encore élargie dans sa partie supérieure. L'architecte en a profité pour donner plus de développement à la triple arcade du sanctuaire : celle de droite s'engage sous le plafond (légèrement incliné) de ce renfoncement[1].

*
* *

Comme il arrive souvent, l'église a reçu deux décorations successives.

1. Voir photographies, pl. 177, n°s 1, 2. De ce déplacement il suit que l'arcade centrale n'est pas dans l'axe de la voûte. Ces irrégularités ont été négligées dans le plan de la pl. 160, fait d'après des mesures sommaires du P. Gransault, sans tenir compte des photographies. En réalité, le sanctuaire aurait dû être repoussé vers la droite de la nef, son ouverture faite un peu plus large, et son tracé moins outrepassé : par suite, la paroi entre les deux absides eût été plus épaisse.

achevé chacune des parties du monument, y aura tracé d'une main maladroite quelques lignes pour perpétuer le souvenir de son œuvre [1].

Le second décor. — Le porche.

Le second décor, peint sur un enduit assez grossier, serait fort intéressant s'il était mieux conservé et s'il était d'un pinceau moins barbare ; car il contient des images nouvelles, actuellement uniques dans la Cappadoce rupestre.

Disons tout de suite qu'il est apparenté de très près au décor de Saint-Eustathe de Gueurémé. Les ressemblances — que nous signalerons au passage — sont telles que l'on pourrait y voir l'œuvre d'un même peintre. Toutefois quelques différences notables, et surtout la manière, qui est encore plus fruste, nous portent à supposer dans le décorateur de Balleq Kilissé un élève maladroit du maître — lui-même fort peu habile — qui décora Saint-Eustathe.

Partout, les figures maigres et sèches, aux gestes raides, drapées en des vêtements aux plis anguleux, se détachent sur un fond presque noir. C'était, à l'origine, un bleu foncé qui, de même qu'à Saint-Eustathe, a noirci d'étrange façon. Les sols sont d'un vert cru.

Sous le porche extérieur, à la voûte, on voit encore les images de deux saints désignés par les noms :

Ⓐ ΟΡΕϹ[τη]ΟϹ
Ⓐ ΛΘΤΗϹ

Ce dernier nom, certainement déformé, doit être corrigé. Peut-être le peintre voulait-il écrire : ΑϵΤΗϹ (= Ἀέτιος). On verra, dans l'église, d'autres confusions non moins étranges de lettres semblables [2].

1. Voir t. I, 2, p. 301-302, inscr. 31-32, les textes de Toqale Kilissé : un seul contient une invocation. Par contre, le « maïstor », plus modeste, n'a pas livré son nom. Si on compare les écritures, on voit que, sans être identiques, celles de Toqale Kilissé ont une réelle affinité avec celle de Balleq Kilissé : elles doivent donc être à peu près de même époque. Et cela encore est un argument dont il faut tenir compte pour la datation des peintures de Toqale Kilissé. Car dans les deux églises on ne doit pas supposer un très long intervalle de temps, entre le décor linéaire appliqué sur le roc et l'autre. Le premier était provisoire et il a dû être remplacé assez vite par le décor définitif peint sur un enduit.

2. M. Rott (p. 132) a lu ΛΟΤΗϹ. Il y a un saint Lot (Λώτ), moine, en certains synaxaires récents, au 22 octobre (v. Doukakis, Μέγας Συναξαριστής, Octobre, Athènes 1894, p. 391). Mais il semble fort peu connu : nous ne le voyons ni au texte actuel des Ménées (édition d'Athènes 1903, p. 119), ni au *Synaxarium* du P. Delehaye. En outre, — bien que nous n'ayons pas noté le costume — on s'étonnerait de trouver un moine associé à saint Oreste. Aétios, l'un des Quarante de Sivas, était martyr.

Au fond, simples ornements autour de la porte ; et au-dessous, dans le tympan, une croix.

Dans l'intérieur de l'église, outre les motifs décoratifs qui tiennent une grande place, on peut distinguer trois parties dans le décor : le Christ et la Vierge, avec des saints, dans les absides ; aux parois, figures isolées et scènes empruntées à la vie des saints ou à l'Ancien Testament ; aux voûtes, un cycle évangélique qui, avec l'Enfance, comprend des scènes de la Passion, — ceci à la différence de Saint-Eustathe, — et se complète par quelques figures de saints.

Décor des absides.

Abside méridionale. (Pl. 177, n° 1.) Au sommet de la conque, un large buste de Jésus-Christ (ΗC ΧC) bénissant, le livre dans la main gauche. Les proportions peu élevées de l'abside qui obligeaient à monter, jusqu'à la courbure de la voûte, la rangée d'apôtres, ne permettaient pas de développer ici le tableau apocalyptique habituel.

Plus bas, les douze apôtres : dix, au pourtour de l'abside même ; les deux derniers, aux extrémités, sous les arcades qui font communiquer le sanctuaire et la nef [1]. Tous debout, en costumes clairs : tuniques blanches, manteaux alternativement jaunes et roses. La main droite est uniformément levée devant la poitrine ; la gauche est sous le manteau, ou porte le livre (évangélistes), ou tient le rouleau (Thomas et Jacques). Celle de Pierre tient trois clefs noires qui divergent en éventail. Les noms sont ceux du canon byzantin [2], sauf la substitution de Thaddée à Barthélemy. On a, de gauche à droite :

ΘOMĀC, cheveux noirs, imberbe ;
HĀKOBOC, cheveux noirs, barbe très courte ;
ĀOΥKĀC, cheveux noirs, imberbe, livre ;
MĀNΘЄOC (*sic*), barbe et cheveux blancs, livre ;
HOĀNHC, barbe et cheveux blancs, livre ;
ΠĀΥĀOC, cheveux noirs, front découvert, barbe en pointe ;
ΠЄTPOC, cheveux blancs, barbe courte, clefs en main ;
ĀNTPЄĀC, barbe et cheveux blancs ;

1. A Saint-Eustathe, on voit aussi les apôtres dans l'abside. Mais parce qu'il y a une niche centrale, et que le peintre a placé au milieu du groupe deux personnages que nous retrouverons à l'abside nord de Balleq Kilissé, il n'a pu mettre autour du sanctuaire que six apôtres, les autres étant rejetés sur la paroi latérale. Ils sont drapés exactement comme ici.

2. Voir notre *Voix des Monuments*, chap. IX, particulièrement p. 195-196.

MĀPKOC,	cheveux noirs, petite barbe en pointe, livre ;
ΘĀΔЄOC,	cheveux noirs, barbe très courte ;
CHMON,	cheveux noirs, barbe courte,
ΦHĀHΠOC,	cheveux noirs, imberbe.

Au-dessus des arcades, du côté de la nef, le décor est singulier : dans la partie droite du tympan et à la douelle de l'arcade centrale, un motif décoratif ; à gauche, saint Zozime (Ⓐ ZOCHMĀC) en costume monastique, vu à mi-corps, les bras levés vers le ciel.

Abside septentrionale. (Pl. 178, n° 1.) Dans la conque, la Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘV}}$) assise sur un trône gemmé, les pieds sur un escabeau, tient l'Enfant qui se présente de face et bénit de la main droite. De part et d'autre, les anges MHXĀHĀ, ΓAYBPHHĀ, en costume liturgique.

En dessous, dix saints de tailles inégales et en costumes divers. Les deux premiers à gauche ont été presque entièrement détruits par l'ouverture d'une niche. Aux extrémités, des martyrs ; au milieu, Jean-Baptiste et Zacharie [1] ; dans l'intervalle, des docteurs auxquels se mêle encore, comme pour boucher un vide, un martyr de plus petite taille.

On a, de gauche à droite :

Ⓐ ЄYT(υχιος) : détruit, sauf le haut du nimbe ;
Ⓐ NH[χολαος ?] : probablement docteur, cheveux blancs, le reste détruit ;
Ⓐ [B]Ā[σηλης] : évêque, omophorion, barbe et cheveux noirs, visage émacié ;
Ⓐ ĀKYNTHNOC : de plus petite taille, tunique verte ;
Ⓐ HOĀNHC : en mélote ; tient en main un cartel effacé ;
Ⓐ ZAXAPHAC : costume sacerdotal, tête nue ;
Ⓐ HЄĀNHC (*sic*) O ⁂TOMOC : omophorion, barbe et cheveux noirs ;
Ⓐ ЄΠHΦĀNHOC : omophorion, barbe et cheveux blancs ;
Ⓐ ΓPHΓOPHOC : omophorion, barbe et cheveux gris ;
Ⓐ ΠHΓĀCHOC : martyr [2].

1. A Saint-Eustathe, on trouve à la même place (mais dans l'abside principale, seule décorée) Jean-Baptiste et un autre saint pour lequel nous avons « hasardé » le nom de Zacharie (v. t. I, 1, p. 152, n. 1). L'exemple de Balleq Kilissé nous fait rejeter maintenant les hésitations manifestées à ce propos. Nouvel argument pour supposer le même groupe dans l'abside gauche de Qeledjlar Kilissé (p. 203-204). Ici et à Qeledjlar, Jean est à la droite de Zacharie ; à Saint-Eustathe, c'est l'inverse.

2. A Saint-Eustathe, comme ici, on trouve les deux saints Akindynos et Pégasios isolés du reste du groupe, qui comprend encore Aphthonios, Elpidiphoros, Anempodistos (v. t. I, 1, p. 150, n. 3).

MĀPKOC,	cheveux noirs, petite barbe en pointe, livre ;
ΘĀΔЄOC,	cheveux noirs, barbe très courte ;
CHMON,	cheveux noirs, barbe courte,
ΦHΛHΠOC,	cheveux noirs, imberbe.

Au-dessus des arcades, du côté de la nef, le décor est singulier : dans la partie droite du tympan et à la douelle de l'arcade centrale, un motif décoratif ; à gauche, saint Zozime (Ⓐ ZOCHMĀC) en costume monastique, vu à mi-corps, les bras levés vers le ciel.

Abside septentrionale. (Pl. 178, n° 1.) Dans la conque, la Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘV}}$) assise sur un trône gemmé, les pieds sur un escabeau, tient l'Enfant qui se présente de face et bénit de la main droite. De part et d'autre, les anges MHXĀHΛ, ΓAYBPHHΛ, en costume liturgique.

En dessous, dix saints de tailles inégales et en costumes divers. Les deux premiers à gauche ont été presque entièrement détruits par l'ouverture d'une niche. Aux extrémités, des martyrs ; au milieu, Jean-Baptiste et Zacharie [1] ; dans l'intervalle, des docteurs auxquels se mêle encore, comme pour boucher un vide, un martyr de plus petite taille.

On a, de gauche à droite :

Ⓐ ЄYT(υχιος) : détruit, sauf le haut du nimbe ;
Ⓐ NH[χολαος ?] : probablement docteur, cheveux blancs, le reste détruit ;
Ⓐ [B]Ā[σηληος] : évêque, omophorion, barbe et cheveux noirs, visage émacié ;
Ⓐ ĀKYNTHNOC : de plus petite taille, tunique verte ;
Ⓐ HOĀNHC : en mélote ; tient en main un cartel effacé ;
Ⓐ ZAXAPHAC : costume sacerdotal, tête nue ;
Ⓐ HЄĀNHC (*sic*) O ☩TOMOC : omophorion, barbe et cheveux noirs ;
Ⓐ ЄΠHΦĀNHOC : omophorion, barbe et cheveux blancs ;
Ⓐ ΓPHΓOPHOC : omophorion, barbe et cheveux gris ;
Ⓐ ΠHΓĀCHOC : martyr [2].

1. A Saint-Eustathe, on trouve à la même place (mais dans l'abside principale, seule décorée) Jean-Baptiste et un autre saint pour lequel nous avons « hasardé » le nom de Zacharie (v. t. I, 1, p. 152, n. 1). L'exemple de Balleq Kilissé nous fait rejeter maintenant les hésitations manifestées à ce propos. Nouvel argument pour supposer le même groupe dans l'abside gauche de Qeledjlar Kilissé (p. 203-204). Ici et à Qeledjlar, Jean est à la droite de Zacharie ; à Saint-Eustathe, c'est l'inverse.

2. A Saint-Eustathe, comme ici, on trouve les deux saints Akindynos et Pégasios isolés du reste du groupe, qui comprend encore Aphthonios, Elpidiphoros, Anempodistos (v. t. I, 1, p. 150, n. 3).

Décor des parois.

Nef sud. Faisant le tour de la nef, dans le sens ordinaire (de gauche à droite), on trouve d'abord le renfoncement où donne la porte, orné, sur les côtés, de motifs décoratifs. Dans le fond, à droite de la porte, saint Mamas (Ⓞ MAMAC) ; de l'autre côté, un saint cavalier, probablement saint Georges [1], auprès duquel on voit l'invocation peinte :

Inscr. 170. KЄ BHHΘH (*sic*) T//////////

Plus haut, sur le plafond incliné du renfoncement, image de saint Oreste (O AΓHOC ORЄSTHOC) attaché par les cheveux à la queue d'un cheval, lancé au galop, qui le traîne à terre. C'est la seule représentation, dans les églises rupestres, de cette scène que rapportent les Synaxaires [2]. Malheureusement le sujet est rendu de la façon la plus maladroite [3].

A la suite du renfoncement, sur la paroi sud, tout le décor a péri.

A la paroi occidentale, trois saints sous un décor en arcades.

Au nord, la paroi est réduite à la face du pilier qui sépare les deux nefs (v. pl. 176, n° 3). Elle portait une image, en grande partie détruite de *saint Eustathe poursuivant le cerf*. L'animal, très petit et tout proche, se dresse, en retournant la tête, vers le chasseur à cheval. Dans le haut, la même légende qu'à Saint-Eustathe et Tavchanle Kilissé [4] : l'orthographe est presque identique, et l'on peut rétablir le texte que le peintre prétendait transcrire ;

O ΠΛĀKHΔĀ ..... KHC	ο Πλακηδα [τη με δηο]κης
OΓO (*sic*) ΔH	[ε]γο δη'[εσε παρη]
MЄ CN (*sic*)	με [ε]ν [το ζοο τουτο]
KЄ YΠ .	κε υπ[ο]
COY	σου [δηοκομε]

C'est à droite de cette image que l'enduit tombé laisse voir l'inscription 168.

1. Au même endroit, le P. Gransault a noté le nom Ⓞ ΓЄOPΓHOC qui doit s'appliquer à ce cavalier.

2. Delehaye, *Synaxarium Eccl. Constantinopolitanae*, 10 nov., col. 210.

3. On le voit en raccourci pl. 177, n° 2, où l'on reconnaîtra l'allure du cheval, qui, fait exceptionnel, paraît être un galop volant. Le saint est à gauche, la tête au-dessus des jambes de la bête, le reste du corps, plus en raccourci, presque invisible : il semble plutôt être en l'air qu'à terre. (Ainsi Zacharie, à Saint-Eustathe, pl. 38, n° 3.)

4. Voir t. I, 1, p. 148-149, et ci-dessus, p. 84.

Les faces latérales du même pilier portent deux saints, parmi lesquels : Ⓐ ΠΑΝΤΕ-ΛΕΗΜΟΝ·

A la douelle des arcs, il n'y a que des ornements.

Nef nord. En suivant dans le même sens, on voit :

Sur la face nord du pilier entre les deux nefs, le *Sacrifice d'Abraham* : image unique en Cappadoce. Le père, debout et de face, un couteau dans la main droite, tient par les cheveux Isaac agenouillé, en robe rouge. L'ange arrive, en volant, par la droite. Tout est fort dégradé. On lit, de part et d'autre de la tête d'Abraham, le texte suivant, ainsi divisé :

ΑΒΡΑΑΝ	ΤΗ Μ
ΑΒΡΑΑΝ	ΑΧΕΡΑ
[Μ]Η ΕΠΙ	COV Ε[π]Η
[βαλης]	ΤΟ ΠΕΔΑ
	[ρηον]

Ce sont les paroles de l'ange, arrêtant le bras prêt à frapper ; mais le texte diffère de celui des Septante [1]. Car le peintre a voulu écrire (avec la chute habituelle du N final) : τὴν μάχαιράν σου au lieu de τὴν χεῖρά σου. Variante qui s'explique aisément par la forme du mot, et par l'influence du verset précédent : καὶ ἐξέτεινε Ἀβραὰμ τὴν χεῖρα αὐτοῦ λαβεῖν τὴν μάχαιραν... Néanmoins elle est fort rare ; et dans tous les manuscrits utilisés à ce jour par la critique, on ne la rencontre qu'une seule fois, en un manuscrit de Vienne [2]. Dans les monuments, on l'a trouvée en Géorgie [3] et l'on verra peut-être dans ce fait une confirmation de l'hypothèse qui nous faisait chercher du côté de l'Arménie les influences étrangères, manifestes dans le décor de Saint-Eustathe.

Dans un coin, devait être peint le bélier pris par les cornes dans un buisson ; car à l'angle de gauche, en haut, au-dessus d'une montagne dont on ne voit plus que le sommet, se lit la légende [4] :

ΗΔΟΥ ΚΡΗΟ //////////////////// Π (?)

1. Genèse, 22, 11-12 : καὶ εἶπεν αὐτῷ (ἄγγελος)· Ἀβραὰμ Ἀβραάμ. ὁ δὲ εἶπεν· Ἰδοὺ ἐγώ. καὶ εἶπεν· Μὴ ἐπιβάλῃς τὴν χεῖρά σου ἐπὶ τὸ παιδάριον.

2. Ms. theol. gr. 23 (= cod. minusc. 130 ; Swete et Brooke-McLean : 3 ; von Soden : δ 300). Il fut acheté par Busbecke à Constantinople (1555-1562), ce qui pourrait faire croire à une origine orientale, que confirmerait le présent rapprochement. Mais de bons juges le croient écrit dans l'Italie méridionale (V. Vaccari, *La Grecia nell' Italia Meridionale*, *Orientalia Christiana*, t. III, 1925, p. 293).

3. Voir Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et l'Arménie*, 8e *rapport*, St Pétersbourg, 1849, p. 116. Peinture dans une église de Soouk Sou, où la légende, à l'orthographe près, est la même qu'à Balleq Kilissé.

4. Gen. 22, 13 : καὶ ἰδοὺ κριὸς εἷς κατεχόμενος ἐν φυτῷ σαβὲκ τῶν κεράτων.

Sur la paroi du fond (pl. 176, n° 4), un autre sujet unique et très étrange. Un laboureur (presque entièrement détruit) conduit une charrue attelée d'un bœuf roux et d'un bœuf noir. La main droite tient le manche de la charrue ; la gauche paraît être levée. Ici, par exception, le fond de la peinture est uniformément jaune, pour imiter un champ de blé. Dans le haut, en lettres noires (couleur exigée par la teinte du fond), on lit l'énigmatique légende que voici :

ЄĀĀN ..... (au plus, 10 lettres).... ĀPĀCAΠĀTH [1]

Le laboureur n'étant pas nimbé [2], il ne faut pas en faire un saint. Un sujet emprunté à l'Évangile ne serait pas à sa place ici, car le cycle évangélique est à la voûte. Du reste on ne voit pas quel il pourrait être [3]. Une image de l'Ancien Testament serait possible ; mais aucune ne s'impose. Nous croyons plutôt qu'il n'y a là qu'un sujet de genre, comme ceux que l'on trouve au Paris. gr. 533, illustrant la description du printemps par saint Grégoire de Nazianze [4]. Peut-être un donateur, laboureur de profession, aura-t-il pris plaisir à faire représenter là son occupation habituelle.

A la suite, sur la même paroi, dans un panneau plus petit, où reparaissent le sol vert et le fond bleu, deux saintes presque détruites et nommées :

Θ (*sic*, pour Η) ΑΓΗΑ ΘЄΚΛΑ
Η ΑΓΗ·····

Sur la paroi nord, on voit successivement :

Un personnage debout à côté d'un arbre, les deux mains levées vers son feuillage, dans un geste de surprise [5].

Dans une petite niche : Ο Π[ρο]ΚΛΟC·

1. D'après M. Rott (p. 130), il y avait, vers le milieu de la lacune, un Μ qui n'était plus visible lors de nos voyages.

2. Pas de place dans la lacune pour un nimbe.

3. M. Rott (p. 130) propose dubitativement d'y voir un épisode de l'Évangile de l'Enfance (d'après le Pseudo-Thomas, chap. XII), ce qui est tout à fait impossible. Il se demande encore (*ibid.*, n. 3) si la légende ne serait pas empruntée à Mt, 13, 22. En effet, dans ce verset, qui appartient à la parabole du semeur (aussi bien que dans le verset parallèle, Mc 4, 19), on lit le mot ἀπάτη ; mais on ne saurait y retrouver le texte peint ici. Et l'illustration de la parabole ne serait pas réduite à la seule image d'un semeur.

4 Voir Omont, *Miniatures des plus anciens man. grecs de la Bibl. Nat.*, pl. CIV, n° 2 (ou Schlumberger, *Épopée byzantine*, t. I, p. 517). La miniature traduit très exactement la phrase suivante de Grégoire de Nazianze dans le discours pour le dimanche après Pâques : ἄρτι δὲ γεωργὸς ἄροτρον πήγνυται, ἄνω βλέπων καὶ τὸν καρποδότην ἐπικαλούμενος, καὶ ὑπὸ ζυγὸν ἄγει βοῦν ἀρότην καὶ τέμνει γλυκεῖαν αὔλακα, καὶ ταῖς ἐλπίσιν εὐφραίνεται (Migne, *P. G.*, t. 36, col. 617). Le manuscrit est du XIe siècle. Il porte au fol. 1, en écriture du XIVe siècle, la mention suivante : + Ἠγοράσθη τὸ παρὸν βηβλίον παρὰ τοῦ μοναχοῦ Μεθοδίου, ὃς ἔθηκεν τοῦτο ἐν τῇ ἁγίᾳ μονῇ τοῦ Ἀγροῦ... On rapprochera ces derniers mots de ceux que nous avons lus, à la triconque d'Orta Keuy, en des inscriptions de la fin du XIIIe siècle (p. 243, inscr. 165-167).

5. Le personnage semble féminin. On le distingue à la pl. 176, n° 3, tout à gauche, en second plan.

Un donateur debout, les deux mains levées à la manière de l'orant. Au-dessus de sa tête et à côté, on lit l'invocation suivante (la dernière ligne est écrite verticalement) :

Inscr. 171

$\overline{\text{KV}}$ (*sic*) ΒΟΗΘΗ ΤΟΝ ΔΟ[υ]
ΛΟ COY ΓΟΡΓΗ [1]
ΚЄ ΤΗΝ ΔΟ///////

Puis vient une lacune, dans laquelle a dû être peinte la femme de Yorgi [2].

Enfin, une Vierge assise tenant l'Enfant sur ses genoux. Et, plus loin, une niche portant seulement des ornements.

Décor des voûtes.

Les voûtes contiennent un cycle évangélique divisé en deux parties : Enfance dans la nef nord ; Passion dans la nef sud. Cette distribution peut surprendre : le commencement du cycle est à la seconde partie de l'église. La raison semble être que cette deuxième partie, justement parce qu'elle est moins importante, a reçu dans l'abside l'image de la Vierge ; celle du Christ étant réservée à la nef principale. Le décorateur aura placé dans cette nef la partie du cycle où la Vierge joue un rôle prépondérant.

Outre les scènes évangéliques, on voit sur les registres (voûtes et tympans) quelques images de saints isolés, mises là pour combler les vides : c'est encore une ressemblance avec Saint-Eustathe (v. t. I, 1, p. 155). Enfin, aux arêtes et à la retombée des voûtes, divers motifs décoratifs.

Voici comment le tout est distribué :

Première nef. A l'arête, une bande d'entrelacs enserrant des fleurons (v. pl. 177, n° 4). Sur les registres :

côté droit :	*Dernière cène*,
	Trahison de Judas ;
tympan du fond :	*Incrédulité de saint Thomas* (?),
	Ⓞ ΠΑΧΟΥΜΗΟC, en longue robe ;
côté gauche :	*Crucifixion*,

1. Probablement : Γ[η]οργη, bien que la copie ne signale pas de lettre manquante. Un Η lié avec le Γ a pu disparaître.

2. Son nom figurait sans doute sur une autre ligne verticale écrite à droite de sa tête, de manière à l'encadrer.

Ⓐ ЄΦΡΟЄ (*sic* : Éphrem) : longue barbe, robe jaune, manteau rouge à points noirs ; en orant.

Deuxième nef. A l'arête, deux anges tenant au-dessus de leur tête une croix dans un médaillon (v. pl. 179, nos 1,2). Le sujet déjà rencontré à Saint-Théodore est emprunté à un décor d'arc et n'est pas à sa place [1]. De plus, comme il ne suffisait pas à remplir tout l'espace, le peintre a peint un autre médaillon sous les pieds de l'un des anges, vers le sanctuaire.

Sur les registres, on voit :

côté droit : *Annonciation*,
Visitation,
Épreuve de l'eau ;
tympan du fond : *Voyage à Bethléem ;*
côté gauche : *Nativité*,
Ⓐ ΘЄΟΔΟΡΟC, en chlamyde, croix dans la main droite ; debout entre deux arbres.

Détail des scènes.

Annonciation. Ο ΧЄΡЄΤΗCΜΟC. (Pl. 178, n° 2.) Ange à droite, selon la formule archaïque : geste d'allocution de la main droite ; la gauche est fermée, comme pour tenir le sceptre que le peintre a oublié de représenter. La Vierge debout, en robe et maphorion bruns, lève la droite dans un geste d'étonnement ; la gauche tient les fuseaux à hauteur de la poitrine. Pas de corbeille à terre, sans doute par un oubli du peintre. Fond d'architectures : une double arcade encadrant les personnages, et couronnée de petits pignons pointus.

Tout cela se retrouve exactement à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 3), y compris le poing fermé de l'ange [2]. Mêmes attitudes et mêmes gestes des personnages, mais un peu moins raides ; mêmes architectures, mais plus ornées. Le copiste est resté en dessous de son modèle.

Visitation. Є (*sic*) ĀCΠĀCΜΟC. (Pl. 178, n° 3.) Même fond d'architectures. La Vierge

1. Toutefois, étant à une arête de voûte, il choque moins que dans le décor de Saint-Théodore (v. ci-dessus, p. 26 et pl. 147, n° 1). La croix en médaillon est reproduite à la fig. 96, p. 270.

2. C'est donc au modèle commun qu'il faut attribuer l'oubli. Par contre, ce modèle devait porter la corbeille, que l'on reconnaît à Saint-Eustathe et qui manque ici.

et Élisabeth s'embrassent sous la première arcade, la servante (Η ΠΕΔΙCΚΗ) est sous la seconde, tenant le rideau de la main droite.

Ici encore, même pose des personnages qu'à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 3). Les vêtements sont pareils : maphorion orné, pour la Vierge, de points disposés en croix, et pour Élisabeth, de croix cantonnés de points ; robe de la servante à fleurons. Mais il faut noter deux différences. A Saint-Eustathe, suivant le récit du Protévangile [1], l'image représente l'embrassement en plein air : il n'y a qu'une seule arcade figurant la porte où se montre la servante. Le peintre de Balleq Kilissé n'a pas compris la nuance et il répète le fond de la scène précédente. De plus, il a négligé de mettre, comme à Saint-Eustathe, une cruche dans la main gauche de la servante, et cette main pend dans un geste sans expression [2].

Épreuve de l'eau. ΤΟ ΥΔΟΡ Τ[ης] ΘΛΕΞΕΟC (*sic*) [3]. (Pl. 178, n° 4.) Nous retrouvons encore les mêmes éléments qu'à Saint-Eustathe (pl. 37, n° 4) ; mais chacune des deux parties dont se compose la scène se trouve inversée, comme si le décorateur avait retourné son calque.

A gauche, le temple, à peu près de même forme, montrant une façade de basilique. Il est désigné par les mots : [ο] ΝΑΟC ΖΑΧΑΡ[ηου] [4]. Puis Zacharie, en costume sacerdotal et mitre conique, présente la coupe aux lèvres de Marie. Les mêmes éléments figurent à Saint-Eustathe dans l'ordre inverse, de sorte que le temple est au milieu de la composition entre les deux groupes de figures au lieu de se trouver, comme ici, à l'extrémité.

La seconde partie comprend la seule image de Joseph ([Η]ΟCΗΦ) vidant sa coupe. Mais elle est tournée vers la gauche, et non vers la droite, suivant l'usage [5].

Voyage à Bethléem. (Pl. 176, n° 4.) Pas de titre : la légende en tient lieu. La scène est pareille, de tout point, à celle de Saint-Eustathe (pl. 36, n° 2). Même pose et même costume de Jacques (ΗΑΚΟΒΟC) ; même ballot au bout du même bâton. Même silhouette et même harnachement de l'âne ; mais traités d'une main encore plus barbare. La Vierge, assise de face, était pareille ; mais ici elle se voit mieux : une main

1. Voir t. I, 1, p. 75.

2. Observer comment, dans l'une et l'autre peinture, la main droite se ferme sans saisir réellement le rideau qui reste en arrière (v. t. I, p. 136, n. 3).

3. Même faute à Saint-Eustathe (t. I, 1, p. 157). Ici, une main charitable s'apercevant de la bévue a essayé de la corriger en grattant quelque chose dans la partie droite du Θ ; mais elle n'a pu faire disparaître le trait qui reste visible.

4. A Saint-Eustathe, ces mots manquent ici ; mais dans l'image de la Présentation, le temple est appelé : ο ναος του Ζαχαριας (t. I, 1, p. 138).

5. Voir t. I, 1, p. 75. Le double renversement s'explique par le fait que, dans cette image, aucun geste ne distingue la main droite et la main gauche, de manière à indiquer en quel sens le calque doit être considéré. Joseph et Zacharie tiennent la coupe à deux mains ; la Vierge a les deux mains couvertes.

sur le cou de la monture, l'autre tendue vers Joseph. Celui-ci a même attitude et même geste, un bâton dans la main droite, la gauche levée pour parler. Un détail trahit le travail moins soigné : le sol n'est qu'une bande verte unie ; à Saint-Eustathe, il est semé de fleurs.

Dans le haut, la légende connue :

ΗΟCΗΦ ΚΑΤΗΓΑΓΟ
ΜΕ ΑΠΟ ΤΗΕ(*sic*) ΟΝΟΥ

Nativité. Η ΓΕΝΗCΗC· (Pl. 179, nos 1, 2.) La scène est encore très semblable à celle de Saint-Eustathe (pl. 38, nos 1, 2). La Vierge est pareille, couchée obliquement sur le même matelas, une main sous le manteau, l'autre tendue vers le Bain. Mais le peintre a oublié l'encadrement rocheux de la grotte [1]. La crèche (Η ΦΑΤΝΗ) et l'énorme étoile sont à la même place, dans l'angle de gauche, en haut. Joseph (ΗΟCΗΦ) est identique, une main à la joue, l'autre sur la cuisse. Mais encore une fois, le calque a été retourné : pose et gestes sont inversés.

Au Bain, le peintre corrige la mauvaise perspective de l'Enfant, dont le corps, à Saint-Eustathe, était tronqué du bas. Il le fait saillir davantage de la vasque, en lui conservant le même mouvement des deux bras pendants. La sage-femme (Η ΜΕΑ)[2], coiffée de la même façon, est assise sur le même coussin. Salomé (Η CΑΛΟΜΗ) porte la même coiffe et la même robe à ramages ; mais son geste est plus gauche. Le peintre a omis l'arcade qui, à Saint-Eustathe, encadrait cette partie de la scène [3].

L'Annonce aux bergers suit, à droite. L'ange, comme à Saint-Eustathe, est au-dessus du Bain, et semble parler à Salomé plutôt qu'aux bergers. Ceux-ci (Υ ΠΗΜΕΝΕC) sont alignés de la même façon, tous de face : le jeune homme en tunique à ramages, le vieillard bâton en main, et un peu plus loin, le musicien assis. On s'attendrait à trouver les noms tirés du carré magique ; mais ils manquent ici. Dans le haut, la légende connue (avec chute habituelle de plusieurs Ν) : les deux dernières lignes écrites verticalement encadrent l'image du musicien :

ΠΑΨΑΤΕ ΑΓΡΑΒΛΟΥ
ΤΕC Υ ΤΟ ΘΡΕΜΑ
ΤΟ ΗΓΕΜΟΝΕ
ΒΟΡΟ[ς] (*sic*)

1. Il était seulement indiqué par le modèle, comme on peut s'en rendre compte à Saint-Eustathe.

2. Remarquer l'article. Il ne faudrait pas en conclure cependant que le mot est pris comme un nom commun, car on a aussi : η Σαλομη. A Saint-Eustathe, et en général : Μεα, Σαλομη.

3. L'arcade devait figurer sur le modèle, car on la retrouve à Munchil Kilissé (pl. 179, no 4). Toutefois elle est maladroitement rendue à Saint-Eustathe où elle sépare l'ange des bergers, et c'est peut-être pour cela que le peintre de Balleq l'a supprimée. A Munchil Kilissé, ce défaut est atténué par une meilleure disposition des parties, qui probablement était celle du prototype.

A la dernière ligne, double bévue : le peintre voulait écrire : ΒΟΤϵC.

L'arbre qui suit n'appartient pas à la scène et ne prétend pas indiquer la campagne où les bergers paissent leur troupeau [1] : il est destiné à encadrer la figure isolée de saint Théodore.

A partir d'ici nous ne pouvons plus continuer le parallèle avec Saint-Eustathe, puisque le cycle n'y comprend que l'Enfance. Mais la présence, à Balleq Kilissé, de scènes de la Passion de la même manière et de la même main, prouve que ces images ne manquaient pas au jeu de modèles dont usait le peintre de Gueurémé. C'est donc un dessein arrêté, et non l'indigence du décorateur, qui a limité le cycle de Saint-Eustathe.

Dans les scènes qui restent à décrire nous reconnaîtrons les types de la série archaïque. On voudrait y retrouver les traits des décors qui, dans cette série, ont été signalés comme plus voisins de celui de Saint-Eustathe : Tavchanle Kilissé d'une part (ci-dessus, p. 94), Mavroudjan, de l'autre (cette dernière, dans une moindre mesure, p. 232). Malheureusement, le petit nombre des images communes ou le mauvais état des peintures ne permettra pas de conclusions fermes.

Cène. Ο ΔΗΠΟΝC (*sic*). (Pl. 177, n° 2.) Sous une forme barbare, on reconnaît le type archaïque (t. I, 1, p. 86-87). Toutefois la table, ordinairement semi-circulaire, est plutôt rectangulaire comme à Mavroudjan (ci-dessus, p. 222). Deux grands plats à pied avec poissons, deux coupes, des couteaux. Apôtres nimbés (sauf Judas) au nombre de onze (Υ ΜΑΘΗΤϵ). Le peintre a oublié Jean, auprès de Jésus. Judas au bout de la file, plus petit, à un niveau inférieur (ainsi à Mavroudjan). Il tend la main pour interroger et Jésus (ΗC ΧC) lui répond d'un geste semblable [2].

A droite, un grand flambeau allumé sur un pied à colonne (décoré comme dans les architectures de l'Annonciation).

Trahison. Η ΠΡΟΔΟCΗΑ. (Pl. 177, n° 3.) Encore une scène de type archaïque (t. I, 1, p. 87) que l'on rapprochera de celle de Qeledjlar (pl. 49, n° 1) ou de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 2). Jésus (ΗC ΧC) lève la main pour parler ; Judas l'embrasse, étrangement raide ; autour, des « Juifs » et des serviteurs, tenant des armes, des bâtons et des torches, disposés au hasard, sans aucun effort de groupement. A trois d'entre eux, le

1. Au mouvement du feuillage, on voit qu'il a été peint après que la légende précédente fut écrite.

2. Pas de comparaison possible avec Tavchanle Kilissé où la scène manque. Elle manque aussi à El Nazar qui a des affinités avec cette église. La scène suivante (Trahison) manque en ces deux églises, et à Mavroudjan elle est presque méconnaissable (voir ci-dessus, p. 222).

peintre a donné des casques de soldats, copiés sur ceux que portent les « poursuivants » de Zacharie et d'Élisabeth, à Saint-Eustathe (pl. 38, n° 3). Ici et là, le reste du costume n'a rien de militaire. Et deux de ces prétendus soldats tiennent à deux mains une torche !

Crucifixion. (Pl. 177, n° 4). La scène occupait à elle seule presque tout le registre. Aussi le peintre en a-t-il espacé les éléments et ajouté un arbre, entre la croix et saint Jean, pour combler un vide. L'image est très dégradée, une main sauvage ayant entrepris de gratter toutes les figures. Elle a détruit presque entièrement celles du groupe central; puis elle s'est prise aux visages de Marie et de Jean, aux pieds des larrons, sans achever son ouvrage. Néanmoins on reconnaît, à quelques détails près, tous les traits de la composition archaïque.

Jésus (ΗC ΧC), sans colobium, ferme et les bras raides. Mais la croix n'a pas les bras potencés et le *titulus* était à hauteur de la tête. Marie (ΜΡ ΘΟ, *sic*) tend les deux mains, sous le manteau, et ceci rappelle Mavroudjan (p. 223). Jean (ΗΟΑΝΗC) tient le livre ; la main droite était portée au menton.

De part et d'autre de la croix : Ο ΑΗΓΗΝΟC (*sic*) et Ο ЄCΟΠΟC (figures détruites). Dans le haut, Soleil et Lune ; et les mots suivants, qui n'ont pas de raison d'être, puisque les paroles qu'ils annoncent font défaut :

ΗΤΑ ΛЄΓΗ ΤΗ ΜΗΤΡΗ
ΑΥΤΟΥ

Les larrons désignés par le nom, deux fois répété (Ο ΛΗCΤΗC, Ο ΛΗCΤΗC), sont crucifiés de la manière habituelle, les bras ramenés derrière une courte traverse placée à la hauteur des reins.

A la suite de la scène, une image de saint Éphrem achevait le registre.

Incrédulité de saint Thomas (?). Cette scène, si elle est vraiment figurée ici, représenterait à elle seule le cycle de la Résurrection. Ce serait d'ailleurs la seule fois qu'elle paraîtrait en Cappadoce, et elle est placée hors série, sur le tympan du fond, dans la première nef. Toutes raisons qui peuvent faire douter de l'identification d'un sujet presque entièrement détruit [1].

Sur la partie gauche du tympan, après un arbre qui meuble le coin, on voit le nom ΘΟΜΑC écrit verticalement : il désigne un personnage assez petit, penché en avant, dont il reste l'extrême bord de la silhouette, à hauteur du buste et de l'épaule.

1. Tout ce que nous allons décrire peut se voir, à la suite de la Trahison, pl. 177, n° 3.

Plus à droite on voit le sommet du nimbe d'un personnage plus grand, qui peut être Jésus-Christ. Tout ceci convient à l'image de l'apôtre, touchant la plaie du côté du Sauveur ressuscité. Si l'interprétation est juste, la scène était réduite à ces deux personnages, auxquels, peut-être, étaient joints quelques apôtres, dans la partie droite de la composition. Le collège ne pouvait être figuré au complet [1].

Paléographie et orthographe [2].

La paléographie et l'orthographe accusent encore la parenté de Balleq Kilissé et de Saint-Eustathe.

On peut dire que l'alphabet du peintre est le même (v. t. I, 1, p. 164). Mêmes formes de lettres : en particulier même forme très caractéristique du B ; mêmes barres au sommet des Α, Δ, Λ ; mêmes *apices* aux extrémités de nombreuses hastes. Toutefois le peintre use plus sobrement de ces fioritures [3] ; ses caractères sont un peu plus élancés ; en sorte que l'aspect des deux écritures n'est pas tout à fait le même. Elles ne semblent pas de la même main, mais de la même école.

Il faut en dire autant de l'orthographe. Très significative est la suppression absolue de la lettre Ι, presque toujours remplacée par Η (notamment dans les sigles $\overline{\text{HC}}$ $\overline{\text{XC}}$), une seule fois par Υ (Αχυντηνος). De même, absence totale de ω : remplacé régulièrement par Ο, sauf dans le nom Παχουμη[ος]. Deux phénomènes qui, se reproduisant à Saint-Eustathe, proviennent assurément des modèles utilisés par les peintres.

Mêmes confusions de lettres semblables, donnant à penser que le décorateur ne comprenait pas ce qu'il transcrivait. Confusions :

entre Ε et Ο : Ηεανης, ογο, ε (article = ὁ) ;

entre Ε et C : τηε (=τῆς) ;

entre Θ et Ε ; θλεξεος (exactement la même à Saint-Eustathe) et probablement Λθτης (= Αετης ?)

D'autres bévues sont moins explicables, ou trahissent une étrange étourderie : θ (= ή), Εφροε, βηηθη, ηγεμονευδορο[ς] (où ρο = τε), θο (= $\overline{\theta\upsilon}$)

1. On sait qu'ordinairement il est distribué en deux groupes, de part et d'autre de Jésus. (V. par exemple, Millet, *Daphni*, p. 179, fig. 67). Pour justifier ici l'absence des apôtres, on peut alléguer qu'ils manquent aussi à la Trahison (absence habituelle dans les cycles archaïques).

2. Il ne s'agit ici que des textes, noms et légendes accompagnant le second décor. On remarquera toutefois que, sous ce rapport, les inscriptions du premier décor ne diffèrent pas beaucoup des autres (à l'exception de la forme de la lettre Α).

3. Υ barré apparaît à la conque de l'abside nord, mais pas ailleurs. La plupart des Ν et des Η sont privés d'*apices*.

Δηπονς ressemble à une graphie de Qaranleq Kilissé (δηπνονς, t. I, 2, p. 413) et représente peut-être une prononciation populaire. On y reconnaît une terminaison arménienne.

Inutile d'insister sur la substitution générale de ε à αι, de υ à οι (une fois, η, dans le mot πημενες) ; ou parfois de αβ, εβ à αυ, ευ. Orthographe singulière : Γαυβρηηλ [1].

Parmi les autres phénomènes, signalons :

la chute fréquente du ν final ou, dans le courant d'un mot, devant une dentale : τη μαχερα, τον δουλο σου, [ε]λεξεος, καητγαγο [2], αγραβλουτες, το θρεματο ηγεμονεβο[τες] ;

la simplication générale des lettres doubles : Ιοανης, Θαδεος, Φηληπος etc. ;

la substitution de τ à δ après un ν : Αντρεας, Ακυντηνος ;

la graphie bien connue : παψατε, et quelques autres moins fréquentes, comme Αβρααν [3], Μανθεος.

Γοργη est peut-être une distraction pour Γηοργη [4].

Les motifs d'ornement.

A l'encontre de Saint-Eustathe, le décor de Balleq Kilissé fait une grande place aux motifs d'ornement, et la plupart de ceux qu'on y trouve ne sont pas communs aux deux églises.

Deux motifs surtout sont multipliés : l'entrelacs enserrant une série de fleurons, qui sert d'en-tête au présent chapitre (p. 249, fig. 95), et le quadrillage semé de points et coupé de diagonales qui se voit à la fin du précédent chapitre (p. 248, fig. 94).

Le premier motif marque l'arête de la voûte dans la nef sud, borde le plafond de l'enfoncement où donne la porte (v. pl. 177, n° 2), orne la douelle des arceaux entre les deux nefs. Il rappelle les entrelacs qui, dans les décors archaïques, enlacent fréquemment une chaîne de médaillons. Le même ornement a paru à Saint-Théodore (pl. 147, n° 1) et aux Saints-Apôtres (pl. 150, n° 2).

Le quadrillage, à points bicolores et diagonales, se voit à l'arcature du sanctuaire (une partie du tympan, et douelle de l'arcade centrale), aux côtés de l'enfoncement, dans la nef sud, et en plusieurs points des parois dans les deux nefs (v. pl. 176, n° 3, premier et second plan). Ce motif avait paru, exactement pareil, à Saint-Eustathe, à la base des parois (v. pl. 36, n° 1). Composé des mêmes éléments, mais en des pro-

1. Déjà vue à Gulli Déré (t. I, 2, p. 592). Des redoublements analogues du son υ se sont rencontrés ailleurs, notamment dans le mot Ευβα (t. I, 1, p. 197 ; I, 2, p. 427, 452).

2. Pour κατηγαγον (v. t. I, 1, p. 271 ; I, 2, p. 410).

3. Vue à Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé (v. t. I, 2, p. 428, 469).

4. Voir toutefois ci-dessus, p. 259, n. 1.

portions différentes, nous l'avons trouvé au décor très postérieur de Souvech : les points s'y développent en fleurons (v, ci-dessus, p. 170, et comparer fig. 80 et 94) Des quadrillages plus ou moins analogues ont paru à Saint-Théodore (pl. 147, n° 1), Hagios Vasilios (pl. 154), Hagios Stéphanos (pl. 155, n° 3), Mavroudjan (p.1174).

On peut aussi en rapprocher — bien qu'il soit d'aspect assez différent — le quadrillage fait de perles blanches sur fond sombre, en dessous de la Crucifixion (pl. 177, n° 4). Au centre des carrés, disques de couleurs alternantes (v. p. 272, fig. 97).

Enfin, la corde à deux brins, qui a paru à Saint-Siméon, Saint-Théodore, aux Saints-Apôtres (v. ci-dessus p. 47, et les références données), encadre les registres des voûtes et borde l'arc des deux absides. L'ornement, qui est partout rendu de façon assez grossière, est traité ici avec une particulière barbarie. Il a fourni l'en-tête du chapitre XXI (p. 59, fig. 72).

Conclusion.

Il n'y a pas lieu de nous arrêter sur le mérite artistique des peintures de Balleq Kilissé, qui sont assurément parmi les moins bonnes de Cappadoce [1]. Mais il ne sera pas sans intérêt de préciser la place qu'elles occupent dans la série des décorations rupestres.

Il est manifeste qu'elles se rattachent de très près aux peintures de Saint-Eustathe. Rappelons les principaux points de ressemblance déjà notés : pareille couleur des fonds [2] et traitement semblable des draperies ; nombreux sujets communs, y compris la caractéristique histoire de saint Eustathe avec la même légende ; mêmes personnages debout dans les absides ; même mélange, aux registres des voûtes, de scènes et de figures isolées ; identité dans le cycle de l'Enfance, quant aux attitudes, aux gestes, aux costumes des personnages, aux architectures des fonds ; similitude de l'écriture dans les légendes ; mêmes fautes grossières d'orthographe, mêmes confusions de lettres semblables (parfois dans le même mot). Ces traits — surtout le dernier — pourraient faire croire que, de part et d'autre, le décorateur fut le même.

Cependant un examen plus attentif fait apparaître des dissemblances qui révèlent deux mains différentes. L'écriture n'est pas tout à fait la même, bien que tracée d'après les mêmes modèles. Dans les peintures, la manière est plus maladroite à Balleq Kilissé qu'à Saint-Eustathe. Et un détail, qui n'a pas encore été signalé, montre une moindre application : les nimbes sont simplement cernés d'un trait blanc, tandis

1. Nous ne comprenons pas bien les admirations de M. Rott (p. 130 : zwei schön aufgefasste Engel, p. 132 : so trefflich auch Farbe und Technik [!] einst gewesen sind...). Elles s'expliquent peut-être par le fait que ces peintures furent les premières qu'il vit en Cappadoce.

2. De même composition chimique, puisqu'elle a noirci pareillement.

que, dans la chapelle de Gueurémé, ils étaient contournés d'un rang de perles, posé avec soin. Les mêmes perles étaient répandues à profusion dans la décoration, comme ornement des architectures et des costumes. Elles sont beaucoup plus rares à Balleq Kilissé, notamment dans les architectures, et alignées d'une main moins ferme [1].

Enfin, l'écart dans le choix des motifs décoratifs montre encore deux peintres différents. Un seul motif est commun aux deux églises. Il serait singulier que le décorateur de Saint-Eustathe, s'il se fût transporté à Soghanle, n'y eût pas apporté les modèles d'ornements qui lui appartiennent en propre : la frise zoomorphique (pl. 37, nos 3, 4), et celle de notre figure 18 (t. I, 1, p. 147).

Nous conclurons donc qu'il y a entre ces deux décors le même genre de parenté qu'entre les trois églises à colonnes de Gueurémé. Parenté même un peu moins étroite, car là les motifs décoratifs étaient, pour la plupart, communs. Les modèles sont les mêmes, l'inspiration est en grande partie semblable. Mais la volonté des donateurs a imposé un choix différent dans les scènes, dans les figures isolées, dans les ornements ; et la main qui exécute est autre. Vu la qualité inférieure de son travail, nous verrions dans le décorateur de Balleq Kilissé un aide ou un élève de celui de Saint-Eustathe.

De là on conclura que les deux décors sont presque contemporains. Et comme nous avons jugé plus haut (p. 94-95) Saint-Eustathe postérieur à Tavchanle Kilissé, il faut en dire autant de Balleq Kilissé qui a dû suivre d'assez près.

Naturellement, les indices qui, dans les costumes et plus encore dans les architectures, nous avaient fait reconnaître, à Saint-Eustathe, des influences arméniennes se retrouvent ici. Et l'ignorance presque totale de la langue grecque, manifestée par le décorateur, fait encore soupçonner en lui un étranger, — probablement un Arménien.

Les graffites.

Les graffites sont nombreux ; et c'est une ressemblance de plus avec Saint-Eustathe. Mais elle est fortuite et ne peut être invoquée dans la question de date. Elle atteste seulement, de part et d'autre, une égale dévotion populaire.

La plupart de ces graffites sont partiellement détruits ou illisibles, par suite des mutilations de l'enduit. Beaucoup, du reste, semblent sans intérêt.

1. Le peintre de Saint-Eustathe les emploie souvent sur un triple rang : grosses perles entre deux files de petites (architectures, *tablion* des martyrs, nimbes des saints sur les parois). Cet artifice ne paraît jamais à Balleq Kilissé. Comparer, de part et d'autre, les arcades à l'Annonciation et à la Visitation, la housse de l'âne au Voyage et à la Fuite, etc. Dans le médaillon porté par les anges à la deuxième nef de Balleq Kilissé, les cercles blancs du pourtour, assez disgracieux, remplacent un cordon de perles double ou triple et de gemmes (comparer ci-dessus, p. 77, fig. 73, et t. I. 1, p. XXXII ; fig. III).

que, dans la chapelle de Gueurémé, ils étaient contournés d'un rang de perles, posé avec soin. Les mêmes perles étaient répandues à profusion dans la décoration, comme ornement des architectures et des costumes. Elles sont beaucoup plus rares à Balleq Kilissé, notamment dans les architectures, et alignées d'une main moins ferme [1].

Enfin, l'écart dans le choix des motifs décoratifs montre encore deux peintres différents. Un seul motif est commun aux deux églises. Il serait singulier que le décorateur de Saint-Eustathe, s'il se fût transporté à Soghanle, n'y eût pas apporté les modèles d'ornements qui lui appartiennent en propre : la frise zoomorphique (pl. 37, nos 3, 4), et celle de notre figure 18 (t. I, 1, p. 147).

Nous conclurons donc qu'il y a entre ces deux décors le même genre de parenté qu'entre les trois églises à colonnes de Gueurémé. Parenté même un peu moins étroite, car là les motifs décoratifs étaient, pour la plupart, communs. Les modèles sont les mêmes, l'inspiration est en grande partie semblable. Mais la volonté des donateurs a imposé un choix différent dans les scènes, dans les figures isolées, dans les ornements ; et la main qui exécute est autre. Vu la qualité inférieure de son travail, nous verrions dans le décorateur de Balleq Kilissé un aide ou un élève de celui de Saint-Eustathe.

De là on conclura que les deux décors sont presque contemporains. Et comme nous avons jugé plus haut (p. 94-95) Saint-Eustathe postérieur à Tavchanle Kilissé, il faut en dire autant de Balleq Kilissé qui a dû suivre d'assez près.

Naturellement, les indices qui, dans les costumes et plus encore dans les architectures, nous avaient fait reconnaître, à Saint-Eustathe, des influences arméniennes se retrouvent ici. Et l'ignorance presque totale de la langue grecque, manifestée par le décorateur, fait encore soupçonner en lui un étranger, — probablement un Arménien.

Les graffites.

Les graffites sont nombreux ; et c'est une ressemblance de plus avec Saint-Eustathe. Mais elle est fortuite et ne peut être invoquée dans la question de date. Elle atteste seulement, de part et d'autre, une égale dévotion populaire.

La plupart de ces graffites sont partiellement détruits ou illisibles, par suite des mutilations de l'enduit. Beaucoup, du reste, semblent sans intérêt.

1. Le peintre de Saint-Eustathe les emploie souvent sur un triple rang : grosses perles entre deux files de petites (architectures, *tablion* des martyrs, nimbes des saints sur les parois). Cet artifice ne paraît jamais à Balleq Kilissé. Comparer, de part et d'autre, les arcades à l'Annonciation et à la Visitation, la housse de l'âne au Voyage et à la Fuite, etc. Dans le médaillon porté par les anges à la deuxième nef de Balleq Kilissé, les cercles blancs du pourtour, assez disgracieux, remplacent un cordon de perles double ou triple et de gemmes (comparer ci-dessus, p. 77, fig. 73, et t. I. 1, p. XXXII ; fig. III).

Dans le porche extérieur (ou narthex), nous avons relevé les invocations suivantes :

Inscr. 172.

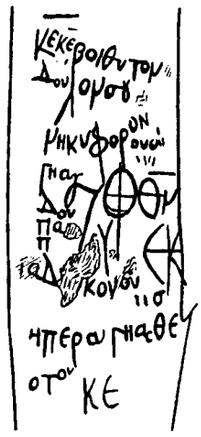
Κ(υρι)ε βοηθη τον δο-
υλον σου πρεσ-
βυτερον αμαρτο-
λον· υ αναγι-
νοσκοντες ε-
υχεστε....

Inscr. 173.

(Κυρι)ε βοειθη
τ(ον) δουλο σου Κοσταντη-
νον πρεσβυτερον αμαρτολον
παρα παντ(ων)· αμιν.

Une autre (*inscr. 174*), de même forme, se terminait par : η αναγινοσκοντες ευχεστε με δια τ(ον) Κ(υριο)ν.

A l'intérieur de l'église, à droite de la porte, autour de l'image de saint Mamas, une douzaine de graffites commencent par la formule ordinaire : κε βοηθη. Plusieurs sont très bien écrits et paraissent de la même main. Tous sont mutilés. Aucun ne mérite d'être retenu [1].



Dans le sanctuaire, plusieurs autres, parmi lesquels nous ne citerons que le groupe suivant tracé entre les apôtres Jacques et Luc, sous le nom de ce dernier (v. pl. 177, n° 1).

Dans cet ensemble, on distingue à droite un groupe de caractères plus grands, et tracés d'une autre main que le reste : ils sont plus anciens puisqu'ils ont été respectés par les autres. Isolés comme ils sont, ils doivent représenter des chiffres, et il semble qu'on ne puisse y voir autre chose qu'une date. Les trois derniers chiffres sont très nets et la lecture n'est pas douteuse; le premier a une forme moins précise, mais on y peut reconnaître la ligature d'un σ et d'un τ : c'est donc un ϛ : caractère qui a souvent des formes irrégulières [2]. En dessous, quelques autres lettres expriment peut-être le jour du mois, mais cela est beaucoup plus incertain. On lira :

Inscr. 175. ϛφθν
[ι]ου[λ?] εκ'

25 juillet (?) 6559 (1051 de l'ère chrétienne). Cette date marque pour la décoration

1. On n'y voit ni titre notable, ni date.

2. Voir t. I, 1, p. 166-167, inscr. 4. Dans l'inscription 162 de Mavroudjan (ci-dessus, p. 229) la ligature que nous avons lue avec certitude, en raison des épithètes qui la précèdent : στ(αυρου) a presque la même forme qu'ici.

un *terminus ante quem* qui, du reste, se pourrait conclure des considérations développées au paragraphe précédent [1]. Le reste doit se lire :

Inscr. 176.

Κ(υρι)ε Κ(υρι)ε βοιθυ τον
δουλον σου
Νηκυφορον .
. . .
. . .
Πα-
π-
ια δι[α]κονου τις
ηπεραγγας Θε-
οτ(οκ)ου, Κ(υρι)ε.

Les deux dernières lettres, plus grandes que les précédentes, paraissent rappeler le vocatif du début. (Cependant ce pourrait être le commencement d'un autre graffite resté inachevé.) Comme à Mavroudjan (ci-dessus, p. 229, inscr. 162), nous voyons un diacre désigné par le nom de l'église qu'il dessert.

1. On voit en plusieurs endroits de l'abside des croix et des cercles qui semblent tracés de la même pointe que les chiffres ci-dessus. Une de ces croix dans un cercle a les extrémités terminées par quatre ε, qui ont peut-être une valeur de sigles mystérieuses (v. t. I, 1, p. 254, n. 4).

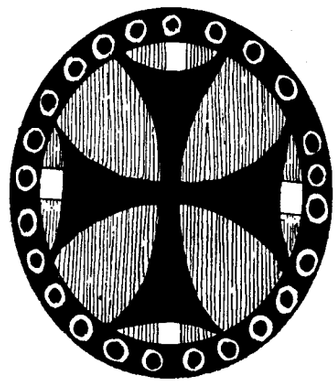


Fig. 96. — Médaillon à Balleq Kilissé.

un *terminus ante quem* qui, du reste, se pourrait conclure des considérations développées au paragraphe précédent [1]. Le reste doit se lire :

Inscr. 176.

Κ(υρι)ε Κ(υρι)ε βοηθυ τον
δουλον σου
Νηκυφορον .
. . .
. . .
Πα-
π-
ια δι[α]κονου τις
ηπεραγγιας Θε-
οτ(οκ)ου, Κ(υρι)ε.

Les deux dernières lettres, plus grandes que les précédentes, paraissent rappeler le vocatif du début. (Cependant ce pourrait être le commencement d'un autre graffite resté inachevé.) Comme à Mavroudjan (ci-dessus, p. 229, inscr. 162), nous voyons un diacre désigné par le nom de l'église qu'il dessert.

1. On voit en plusieurs endroits de l'abside des croix et des cercles qui semblent tracés de la même pointe que les chiffres ci-dessus. Une de ces croix dans un cercle a les extrémités terminées par quatre ε, qui ont peut-être une valeur de sigles mystérieuses (v. t. I, 1, p. 254, n. 4).

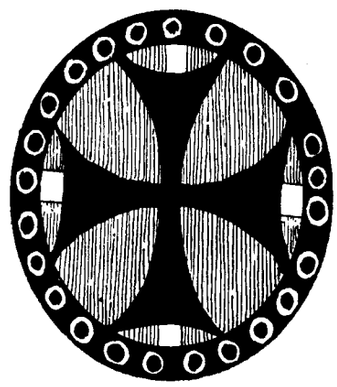


Fig. 96. — Médaillon à Balleq Kilissé.

II. Autres chapelles à Balleq Déréssi.

A quelques minutes de Balleq Kilissé, vers le sud, le Père Gransault a signalé une autre église à deux nefs, assez vaste, avec entrée latérale, et deux piliers carrés entre les nefs. Elle est sans peintures ; mais offre cette particularité intéressante que, dans la paroi droite, est creusée une petite absidiole munie d'un autel. Les deux nefs et les deux absides principales étant orientées presque au nord (10°), il s'ensuit que l'absidiole latérale a une orientation exacte. Elle peut avoir été creusée après coup, par un observateur fidèle des règles liturgiques que ne satisfaisait pas la disposition primitive de l'église.

De l'autre côté de Balleq Kilissé, en se dirigeant vers le confluent, on trouve une autre chapelle (n° 2 du plan, pl. 180). Située à un niveau inférieur, et creusée en contre-bas du sol avoisinant, elle a été remplie de sable jusqu'à mi-hauteur par le ruissellement des eaux sur la pente. Les peintures ont beaucoup souffert de l'humidité.

La chapelle était un vaisseau rectangulaire, de petites dimensions, voûté en berceau. Elle était entièrement décorée ; mais sur les parois, les peintures sont détruites. A la voûte, quelques fragments conservés permettent de reconnaître un cycle de type archaïque. On peut le reconstituer en partie.

A droite, près du sanctuaire : *Annonciation*, à peine reconnaissable ; puis *Visitation*, un peu mieux conservée. A la suite, jusqu'au bout du registre, tout a disparu, mais on doit supposer l'*Épreuve de l'eau* accompagnée probablement des *Reproches de Joseph* (comme à Sainte-Barbe, pl. 188, n° 2).

Au tympan du fond, il y avait, suivant l'usage, le *Voyage à Bethléem* ; puis, sur le revers gauche de la voûte, la *Nativité*.

A la suite, on reconnaît très bien l'*Adoration des mages* : les trois rois, en robe courte, rose ou jaune, s'avancent vers la gauche, leurs présents dans les mains. A gauche, la Vierge est assise sur un trône. On ne voit pas Joseph ; mais son image a pu disparaître.

Puis, sur le reste de la voûte : *Massacre des innocents* : Hérode en robe blanche,

assis de profil, l'enfant coupé en deux par un soldat qui le tient par le pied, la tête en bas, le monceau de cadavres, la mère s'arrachant les cheveux, sont des traits qui rappellent Saint-Eustathe, l'ancienne église de Toqale Kilissé, Tavchanle Kilissé [1].

Il est probable que le cycle se continuait sur la paroi, car la scène du Massacre appelle naturellement la Fuite en Égypte. Mais peut-être, comme à la Théotokos de Gueurémé [2], ne couvrait-il pas toute l'étendue des parois.

Les sols sont verts, les fonds bleus. Aux morceaux conservés, on reconnaît la manière archaïque telle qu'elle apparaît dans les petites chapelles de Gueurémé, plutôt qu'à Balleq Kilissé.

1. L'état de la peinture ne permet pas de distinguer quelle variante a reproduite le peintre dans le groupe d'Hérode et des personnages qui l'entourent (v. ci-dessus, p. 90, à propos de Tavchanle Kilissé).

2. T. I, 1. p. 125-126. A Soghanle, les scènes sur les parois sont une exception, mais il semble nécessaire de la supposer ici. On ne comprendrait pas un cycle s'arrêtant sur le Massacre des Innocents.

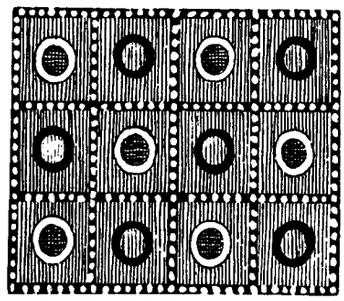


Fig. 97. — Motif décoratif à Balleq Kilissé.

assis de profil, l'enfant coupé en deux par un soldat qui le tient par le pied, la tête en bas, le monceau de cadavres, la mère s'arrachant les cheveux, sont des traits qui rappellent Saint-Eustathe, l'ancienne église de Toqale Kilissé, Tavchanle Kilissé [1].

Il est probable que le cycle se continuait sur la paroi, car la scène du Massacre appelle naturellement la Fuite en Égypte. Mais peut-être, comme à la Théotokos de Gueurémé [2], ne couvrait-il pas toute l'étendue des parois.

Les sols sont verts, les fonds bleus. Aux morceaux conservés, on reconnaît la manière archaïque telle qu'elle apparaît dans les petites chapelles de Gueurémé, plutôt qu'à Balleq Kilissé.

1. L'état de la peinture ne permet pas de distinguer quelle variante a reproduite le peintre dans le groupe d'Hérode et des personnages qui l'entourent (v. ci-dessus, p. 90, à propos de Tavchanle Kilissé).

2. T. I, 1. p. 125-126. A Soghanle, les scènes sur les parois sont une exception, mais il semble nécessaire de la supposer ici. On ne comprendrait pas un cycle s'arrêtant sur le Massacre des Innocents.

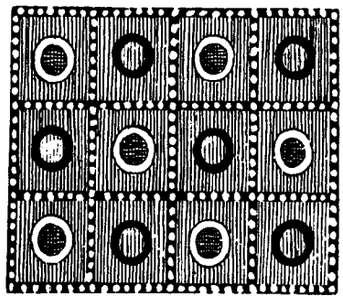


Fig. 97. — Motif décoratif à Balleq Kilissé.

assis de profil, l'enfant coupé en deux par un soldat qui le tient par le pied, la tête en bas, le monceau de cadavres, la mère s'arrachant les cheveux, sont des traits qui rappellent Saint-Eustathe, l'ancienne église de Toqale Kilissé, Tavchanle Kilissé [1].

Il est probable que le cycle se continuait sur la paroi, car la scène du Massacre appelle naturellement la Fuite en Égypte. Mais peut-être, comme à la Théotokos de Gueurémé [2], ne couvrait-il pas toute l'étendue des parois.

Les sols sont verts, les fonds bleus. Aux morceaux conservés, on reconnaît la manière archaïque telle qu'elle apparaît dans les petites chapelles de Gueurémé, plutôt qu'à Balleq Kilissé.

1. L'état de la peinture ne permet pas de distinguer quelle variante a reproduite le peintre dans le groupe d'Hérode et des personnages qui l'entourent (v. ci-dessus, p. 90, à propos de Tavchanle Kilissé).

2. T. I, 1. p. 125-126. A Soghanle, les scènes sur les parois sont une exception, mais il semble nécessaire de la supposer ici. On ne comprendrait pas un cycle s'arrêtant sur le Massacre des Innocents.

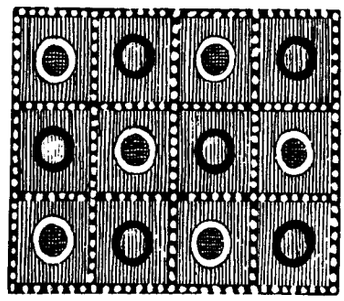


Fig. 97. — Motif décoratif à Balleq Kilissé.

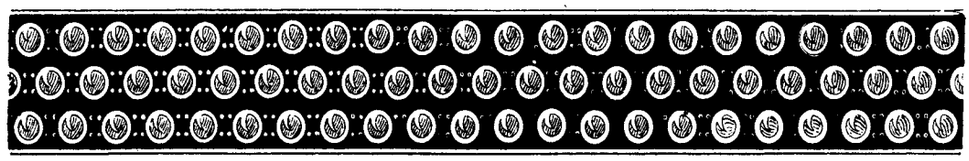


Fig. 98. — Bandeau au petit cône de Belli Kilissé.

CHAPITRE XXVII

BELLI KILISSÉ

I. — Chapelles dans le petit cône.

Nous désignons sous le nom de Belli Kilissé un ensemble de chapelles creusées dans un groupe de cônes, au flanc sud de la branche septentrionale de Soghanle Déré (n° 10 du plan, pl. 180). Ce sont les roches dont la pointe, curieusement taillée, a pris les formes étudiées au chapitre II du présent ouvrage [1].

Nous nous arrêterons d'abord au plus petit de ces cônes (au S.-O. du groupe), qui contient les peintures les plus importantes et, probablement, les plus anciennes [2].

Sa pointe a été travaillée de manière à imiter une tour construite en grand appareil, couverte par un toit conique (ou peut-être un dôme). Le haut, très rongé, a perdu sa forme ; mais, à la base de ce couronnement, est conservée une rangée de petites arcatures ornementales. D'ailleurs, toute la pointe s'est fendue par le milieu, et une moitié en a disparu.

La roche contenait deux chapelles superposées.

La plus haute, située immédiatemment sous la tour, où se creusait une coupole, est presque entièrement détruite, et ne paraît pas avoir reçu de décoration peinte.

La plus basse est celle que nous étudions ici. Vraie basilique à trois nefs, inéga-

1. V. t. I, p. 55. Rappelons que le nom de Belli Kilissé appartient proprement au plus grand de ces cônes. Avec M. Rott, nous l'étendons à l'ensemble (*ibid.*, p. 41). Vue de tout le groupe : pl. 15, n° 1.

2. Deuxième cône, allant de gauche à droite, et en second plan, pl. 15, n° 1. Le même, vu dans un autre sens et d'en haut, pl. 15, n° 4. Voir Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 140-142.

lement orientées et séparées par des piliers carrés dont les angles sont munis de colonnettes engagées [1], elle avait un narthex irrégulier et, sur la droite de la nef sud, une annexe aujourd'hui obstruée. Cette nef elle-même est à peu près comblée, et le narthex est en ruine ainsi que l'ancienne entrée.

Les trois nefs sont voûtées en berceau, la nef centrale étant beaucoup plus haute et plus large que les deux autres. La différence est moins grande entre les absides, qui ne sont fermées que par des chancels. La paroi nord de la nef gauche comportait une série de profondes arcatures dont l'une (vers l'abside) contient une porte qui est l'entrée actuelle, mais qui donnait autrefois dans une pièce supprimée depuis [2].

Toutes les voûtes et les parois étaient décorées de peintures, malheureusement en fort mauvais état, surtout dans la nef droite et aux absides. Le cycle évangélique, qui se rattache étroitement aux cycles archaïques de Guérémé, devait être un des plus complets de Cappadoce, mais il en manque une grande partie.

Décor des absides.

Dans l'*abside centrale*, la peinture de la conque est entièrement effacée. Plus bas, sur la paroi circulaire, une série de personnages debout : docteurs ou, peut-être, apôtres. Il est permis de supposer un décor analogue à celui des absides archaïques de Gueurémé [3], ou de Sainte-Barbe de Soghanle [4].

Abside gauche. Dans la conque, la *Déisis* : Jésus-Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, mais vus seulement en buste. Plus bas, une rangée de huit apôtres, parmi lesquels saint Pierre tenant les clefs. Au milieu de la série, un ange, vu en buste, car une lucarne ouverte au-dessus de l'autel ne permettait pas de le peindre entier. Plus bas encore, une tenture imitée sur la paroi.

Ce décor est étrange et anormal. La Déisis ne se rencontre pas d'ordinaire avec des cycles archaïques. Il est possible qu'elle date d'une restauration postérieure, car en d'autres parties de l'église nous serons amenés à supposer des repeints.

Du décor de l'*abside droite*, il ne reste rien.

1. Voir pl. 183, nos 3, 4 : voûte de la nef gauche, vue du sol de la nef centrale à travers les arcades qui les séparent. On aperçoit l'angle des piliers, assez flou, au premier plan.

2. Voir le plan, pl. 181, n° 2, dressé en 1927. Dans les trois nefs et les absides, les dimensions horizontales et les orientations ont été minutieusement mesurées. Pour le reste, simple croquis.

3. V. t. I, 1, p. 68-71.

4. Ci-dessous, chapitre XXVIII.

lement orientées et séparées par des piliers carrés dont les angles sont munis de colonnettes engagées [1], elle avait un narthex irrégulier et, sur la droite de la nef sud, une annexe aujourd'hui obstruée. Cette nef elle-même est à peu près comblée, et le narthex est en ruine ainsi que l'ancienne entrée.

Les trois nefs sont voûtées en berceau, la nef centrale étant beaucoup plus haute et plus large que les deux autres. La différence est moins grande entre les absides, qui ne sont fermées que par des chancels. La paroi nord de la nef gauche comportait une série de profondes arcatures dont l'une (vers l'abside) contient une porte qui est l'entrée actuelle, mais qui donnait autrefois dans une pièce supprimée depuis [2].

Toutes les voûtes et les parois étaient décorées de peintures, malheureusement en fort mauvais état, surtout dans la nef droite et aux absides. Le cycle évangélique, qui se rattache étroitement aux cycles archaïques de Guérémé, devait être un des plus complets de Cappadoce, mais il en manque une grande partie.

Décor des absides.

Dans l'*abside centrale*, la peinture de la conque est entièrement effacée. Plus bas, sur la paroi circulaire, une série de personnages debout : docteurs ou, peut-être, apôtres. Il est permis de supposer un décor analogue à celui des absides archaïques de Gueurémé [3], ou de Sainte-Barbe de Soghanle [4].

Abside gauche. Dans la conque, la *Déisis* : Jésus-Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, mais vus seulement en buste. Plus bas, une rangée de huit apôtres, parmi lesquels saint Pierre tenant les clefs. Au milieu de la série, un ange, vu en buste, car une lucarne ouverte au-dessus de l'autel ne permettait pas de le peindre entier. Plus bas encore, une tenture imitée sur la paroi.

Ce décor est étrange et anormal. La Déisis ne se rencontre pas d'ordinaire avec des cycles archaïques. Il est possible qu'elle date d'une restauration postérieure, car en d'autres parties de l'église nous serons amenés à supposer des repeints.

Du décor de l'*abside droite*, il ne reste rien.

1. Voir pl. 183, nos 3, 4 : voûte de la nef gauche, vue du sol de la nef centrale à travers les arcades qui les séparent. On aperçoit l'angle des piliers, assez flou, au premier plan.

2. Voir le plan, pl. 181, no 2, dressé en 1927. Dans les trois nefs et les absides, les dimensions horizontales et les orientations ont été minutieusement mesurées. Pour le reste, simple croquis.

3. V. t. I, 1, p. 68-71.

4. Ci-dessous, chapitre XXVIII.

Décor des nefs.

Le cycle évangélique, qui sera détaillé plus loin, occupait les voûtes et une partie des parois. En outre, étaient représentés des motifs d'ornement et des figures de saints.

Dans la *nef centrale*, à la paroi est, autour de l'arc du sanctuaire, une série de médaillons isolés (non enchaînés) se détache sur un fond d'ornements : épis noués en bouquets [1]. Les personnages vêtus à l'antique, semblent des prophètes.

Plus bas, à gauche de l'ouverture du sanctuaire, deux bustes côte à côte : les saints [Κοσ]ΜΑ[ς], ΔΑΜΗΑΝΟC.

Plus bas encore, à hauteur du chancel, une petite niche avec image de saint Basile (Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΗΛΗΟC).

Auprès, sur la face du chancel, encore un buste. Le nom mutilé paraît être : [Θ]ΟΜΑC [2].

Sur le côté droit du sanctuaire, le décor devait être pareil ; mais il a péri.

Aux piliers et aux arcs séparant cette nef de la nef gauche on a :

face du premier pilier : Ο ΑΓΙΟC ΪΟVCΤΟC,

écoinçon au-dessus : Ο ΑΓΙΟC ΠΑVΛΟC (livre en main, barbe châtain, en pointe).

Face du deuxième pilier : Ο ΑV[ξεντιος], formant groupe avec les martyrs représentés aux faces latérales des deux arcades voisines et qui sont :

deuxième arcade : Ο ΕVCΤΡΑΤΗΟC, Ο ΕVΓΕ[νιος]

troisième arcade : Ο ΟΡΕC[τιος], [Ο α Μαρδαριος [3]].

Écoinçon au-dessus de ce même pilier : Ο ΑΓΙΟC ΕVCΤΑΘΗΟC formant groupe avec ses deux enfants : ΘΕΟΠΗCΤΟC, ΑΓΑΠΗΟC, figurés en bustes, à la douelle de la deuxième arcade [4].

A la douelle de la troisième arcade, deux bustes de vieillards à barbe blanche : CVM[ε]Ο[ν], [Ζ]ΟCΗΜΑC [5].

1. Voir pl. 181, n° 1, à droite. Comparer aux bandes de médaillons, sur fond analogue, du pigeonnier de Tchaouch In (pl. 142, n° 1) et de Belli Kilissé II (pl. 185, n° 4).

2. Il n'y a guère d'autre restitution possible. Nous n'avons pas songé à noter le costume ; mais il s'agit probablement de l'apôtre, puisque nous allons trouver, sur la paroi gauche, saint Paul, à qui devait répondre à droite, saint Pierre, et que la nef gauche nous fournira toute une histoire du martyre des apôtres. Mais ce pouvait être aussi l'un des deux patriarches de Constantinople de ce nom qui figurent au Synaxaire (19 mars, 14 nov.). Voir enfin d'autres saints Thomas à la table du *Synax. Eccl. Const.*

3. Ce nom se restitue avec certitude, pour compléter le groupe des martyrs du 13 décembre.

4. Leur mère Théopisté, peinte en face, sous une arcature de la nef gauche, sera citée plus loin.

5. Le costume n'a pas été noté ; mais il était assurément monastique. Il s'agit du stylite et de saint Zosime « qui enterra sainte Marie Égyptienne » (v. *Synax. Eccl. Const.*, col. 584, 585, *synaxaria selecta*). — Les saints figurés sous la première arcade seront joints à ceux de la nef gauche.

Dans la *nef gauche*, à la douelle de l'arc entre nef et abside, quatre martyrs vus à mi-corps. On lit les noms : Ⓐ MAMAC, Ⓐ TAPAXOC ; les autres étaient probablement : Probos, Andronikos.

Autour de l'arc, encore une série de médaillons méconnaissables ; et sur la face antérieure des piédroits, un martyr jeune à droite, deux autres à gauche, dont l'un est nommé : [Λε]ONTHOC.

Ce nom appartient à l'un des martyrs de Sébaste ; et il semble qu'à Belli Kilissé ait encore une fois été peinte la série complète des Quarante avec leurs noms [1]. En effet, parmi les saints figurés aux parois ou sur les piliers de cette nef, nous avons relevé les suivants qui font partie du même groupe (ils vont en général deux par deux) :

premier pilastre de gauche :	VCVXHOC [2], MЄΛITON ;
écoinçons au-dessus :	[K]ANΔIΔOC, ... ;
deuxième pilastre de gauche :	AKAK[ιος], ... ;
écoinçon au-dessus :	ΠPICKON [3], CAKЄPΔON ;
écoinçon sur le deuxième pilier, à droite :	Ⓐ ΔOMNOC, Ⓐ CMAPAΓΔOC ;
face du même pilier :	ΓOPΔHC.

Ce dernier nom, qui équivaut à Γόρδιος, désigne en réalité un martyr de Césarée, militaire mis à mort sous Licinius. Il semble qu'on l'ait confondu ici avec Γοργόνιος [4], qui appartient au groupe des Quarante.

La série se continuait à la face et à l'écoinçon du premier pilier de droite (v. pl. 182, n° 2 : figures à demi effacées), et probablement aussi sous la première arcade entre les deux nefs, où l'un des martyrs en pied sur les faces latérales des piliers paraît être Ⓐ <M>HΛHAN[ος] [5]. Les trois autres noms (sur le pilier et à l'arceau) sont illisibles.

1. Série déjà vue à la chapelle 3 de Gueurémé (t. I, 1, p. 142-143, et t. I, 2, p. 600), à Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 314-316), à Tchaouch In (t. I, 2, p. 522-523, 528-529), à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 25-26). Les noms sur lesquels nous ne présentons ici aucune observation ont été rencontrés à Toqale Kilissé et nous les avons comparés, à cette occasion, avec les formes des trois principaux documents : *Testament*, *Actes*, *Synaxaires*.

2. Ἡσύχιος, dans les trois documents. A Tchaouch In : Εσυχης.

3. Πρίσκος, dans les trois documents et à la chapelle 3 de Gueurémé. On sait que l'alternance des formes en ος et ων (écrit : ον) n'est pas rare (v. t. I, 2, p. 428, 469).

4. Forme commune aux trois documents. Mais le nom Γόρδιος se lit dans une des sources anonymes de Denys de Fourna publiées par Papadopoulos-Kérameus, Ἑρμηνεια τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, p. 297. Le titre de cette liste (où les fautes abondent) est : οἱ ἐν τῇ Σεβαστείᾳ λίμνῃ τεσσαράκοντα μάρτυρες. C'est à peu près celui que nous avons trouvé à Souvech (ci-dessus, p. 168).

5. Probablement, Ἡλιανός du Testament. A Toqale Kilissé : Ιλιανος. Le M initial est une faute de copie, ou résulte d'une déformation accidentelle, car les Synaxaires ne connaissent aucun nom commençant par Milian....

Voici donc onze noms qui appartiennent aux listes des Quarante. Les noms effacés qui les accompagnent, devaient en être aussi. Si l'on suppose que les martyrs groupés avec Léontios, à la paroi est, et ceux des médaillons autour du grand arc faisaient partie de la même série, nous avons, dans cette seule nef gauche, plus de la moitié des martyrs de Sébaste. Les autres pouvaient aisément trouver place dans le reste de l'église.

D'ailleurs cette nef gauche contient encore d'autres figures sous les arcatures de la paroi nord.

A la douelle de la deuxième arcature : KOCTANTHNOC, ЄΛЄNH.

A la douelle de la première arcature : ΘЄOΠICTH, la mère des saints Théopistos et Agapios (peints en face) et, avec elle, une autre sainte.

Sous l'une des arcatures de cette même paroi nord, nous avons noté encore le nom : ЄΛΠITHΦOPOC [1]

Dans la *nef droite*, privée d'air et de lumière et située profondément dans le rocher, les peintures ont été presque entièrement détruites par l'humidité. De celles des parois, à demi enterrées dans les décombres, il ne reste rien. Sous les arceaux entre cette nef et la nef centrale, des bustes de saints qui n'ont pu être identifiés [2].

A la voûte, dont le sommet est marqué par une bande d'ornement semblable à celle de la chapelle 8 de Gueurémé (v. t. I, p. 67, fig. 9), il n'y a pas de scènes, mais des figures isolées. Sur le côté droit, la Vierge assise, tenant l'Enfant sur ses genoux, est encadrée de part et d'autre par deux groupes de quatre saints. Sur le côté gauche, huit martyrs, debout et de face.

Ces peintures sont extrêmement endommagées et il est impossible de dire si elles sont primitives. Elles surprennent, car on s'attendrait à trouver à cette voûte, comme aux deux autres, un cycle narratif, notamment la Passion qui manque dans le reste du décor. Nous inclinerions à croire qu'elles datent d'une restauration [3].

Le cycle narratif.

Tout ce qu'il reste du cycle narratif se voit dans la nef centrale et dans la nef gauche, aux voûtes et aux parois du fond. Tel qu'il se présente aujourd'hui, il com-

1. Pour Ἐλπιδίφορος. M. Rott qui nomme pêle-mêle (p. 142, n. 1) un certain nombre de saints, donne ici le nom : « Elpidius ». Sa liste permet d'ajouter à la nôtre les noms de *Théodore*, *Hippolyte*, *Katidianos* ; mais elle n'indique pas dans quelle nef ils se trouvent.

2. Peut-être, suite des Quarante.

3. La tonalité de la couleur, autant que nous pouvions en juger, nous a paru se rapprocher plutôt de celle de la voûte centrale que de la voûte gauche. Or la première nous semble appartenir justement à un repeint. Si, malgré cela, ces figures de saints étaient anciennes, il serait naturel d'y supposer la fin du groupe des Quarante Martyrs.

prend : un cycle de l'Enfance régulièrement ordonné (voûte centrale), un cycle du Baptême suivi de plusieurs miracles (registres supérieurs de la nef gauche), la scène isolée des Limbes (fond de la nef centrale), enfin un riche cycle des Actes des Apôtres (registres inférieurs de la nef gauche). On constate dans cette suite une double coupure. Entre les Miracles et les Limbes, il manque la Passion, entre les Limbes et l'histoire des apôtres il manque l'Ascension [1] et la Pentecôte. La première omission surtout est difficilement explicable. C'est pourquoi nous pensons qu'à l'origine la nef de droite a reçu sa part du cycle [2].

Voici la disposition des scènes subsistantes.

Nef centrale. Les registres de droite sont très endommagés, surtout celui du haut où l'enduit est presque entièrement tombé. Toutefois les deux premières scènes peuvent être restituées avec certitude. De la troisième, il reste quelques éléments.

Premier registre de droite :	[*Annonciation*],
	[*Visitation*],
	Épreuve de l'eau.
Tympan du fond :	*Nativité.*
Premier registre de gauche :	*Adoration des mages*,
	Fuite en Égypte.
Deuxième registre de droite :	*Massacre des Innocents*,
	Poursuite d'Élisabeth.
Deuxième registre de gauche :	*Meurtre de Zacharie*,
	Présentation de Jésus au temple.

Au bas de la paroi du fond, à droite de la porte (pour le spectateur) : *Descente de Jésus aux limbes.*

De l'autre côté de la porte, la peinture est détruite.

Nef gauche. Les registres du haut font suite à ceux de la nef centrale.

Premier registre de droite:	*Vocation du Baptiste*,
	Rencontre du Baptiste et de Jésus,
	Prédication du Baptiste.
Paroi du fond, haut du tympan :	*Baptême.*
Plus bas :	*Jésus et Zachée.*

1. C'est par distraction que l'Ascension est indiquée parmi les images de cette église au tableau récapitulatif de notre *Voix des Monuments*, p. 248-249. D'autre part, le même tableau omet l'Entrée à Jérusalem.

2. Même ainsi, le cycle reste assez irrégulier.

Premier registre de gauche : *Repas de Cana*,
Eau changée en vin,
Samaritaine.

Se rattache, semble-t-il, à cette série l'*Entrée à Jérusalem* peinte à l'angle nord-ouest, partie sur la paroi du fond, partie sur la paroi latérale.

Au deuxième registre de la voûte, on est brusquement transporté, après la Pentecôte, à l'histoire des apôtres.

Deuxième registre de droite : *Pierre et Paul devant Néron*,
Pierre et Paul conduits en prison,
Pierre et Paul dans la prison,
Guérison de la fille de l'Empereur,
Pierre et Paul menés au supplice,
Décollation de saint Paul.

Deuxième registre de gauche : *Pierre conduit au crucifiement* (?),
Martyre de saint Pierre,
André conduit au supplice,
Martyre de saint André,
Martyre de saint Jacques (?).

La plupart de ces scènes sont très condensées, ce qui explique leur nombre anormal. Les autres registres sont moins chargés.

Détail des scènes.

Épreuve de l'eau. On ne voit plus que le bas du personnage de Joseph, debout et immobile, tout à droite.

Nativité. Il reste seulement le Bain, vers le milieu, dans le bas (la femme debout, à droite, est de grande taille), et, sur la droite, deux bergers et l'ange qui s'adresse à eux. Ces éléments répondent exactement à ce que l'on voit dans la même scène à Qeledjlar Kilissé (pl. 46, n° 2). Celle de Belli Kilissé devait être construite sur le même modèle.

Adoration des mages. (Pl. 182, n° 1.) Ici encore l'image rappelle celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 47, n° 2). La Vierge assise, de profil, sur un siège très riche (l'Enfant presque effacé) ; Joseph debout derrière elle ; devant, les mages alignés s'avan-

çant d'une marche rapide : autant d'éléments semblables de part et d'autre. Mais Belli Kilissé ajoute un élément qui, du reste, se retrouve ailleurs : un ange vu à mi-corps, en second plan, guide les mages, sur lesquels son aile gauche s'étend d'un mouvement très décoratif [1].

Fuite en Égypte. (Pl. 182, n° 1.) Scène conforme au modèle ordinaire. Sur l'ânesse (de couleur rousse), la Vierge et l'Enfant se présentent avec la même frontalité rigoureuse qu'à Tavchanle Kilissé (pl. 152, n° 2). Joseph tient un bâton dans la main gauche et tend la droite pour parler. L'Égypte, devant sa porte, a la main droite tendue : on ne saurait dire si elle tient le flambeau.

Massacre des Innocents. Il ne reste qu'un infime fragment : un morceau du personnage d'Hérode assis et d'un homme debout derrière lui : le notaire ou le mauvais conseiller [2]. Tous deux sont en longues robes, rouge pour le premier, noirâtre pour le second, avec décor en losanges, garnis de croix ou fleurons.

Poursuite d'Élisabeth. On ne voit plus que la tête d'une femme se détachant sur un fond rocheux (Élisabeth dans la caverne); et à côté, ce fragment de la légende : [Ορ]ος [Θεου....] [3].

Meurtre de Zacharie. (Pl. 182, n° 1.) Scène bien conservée. Zacharie est assis, de trois quarts à gauche, devant le temple figuré par un ciborium à quatre colonnes et quatre arcs, vu d'angle, que flanquent deux tours carrées. Il lève la tête et tend les mains vers deux sicaires (ΟΙ ΚΑΚΟΡΓΥ) qui viennent de la gauche et déjà le transpercent de leurs longues lances [4]. A côté on lit :

ZAXA
[ρι]AC ЄCΦA
Z[ε]TЄ ЄN
T[ο ν]AO

1. L'aile droite est abaissée, donc l'ange est debout comme à la chapelle 8 de Gueurémé (pl. 35, n° 3) et à Saint-Théodore (pl. 147, n° 2), non pas volant comme à la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 93) ou à Tchaouch In (pl. 141, n° 3). L'ange debout devait appartenir au modèle archaïque (l'ange volant en serait une transformation postérieure); si quelques peintures anciennes le suppriment (première partie de Toqale Kilissé, Saint-Eustathe), c'est dans un désir de simplification.

2. Voir ci-dessus, p. 90, à propos de Tavchanle Kilissé. Le costume du personnage ne permet pas de préciser davantage, car sur ce point les peintres admettent quelques confusions.

3. Voir t. I, 1, p. 274, la légende à Toqale Kilissé.

4. L'un d'eux tient la lance de la main gauche et, de la droite, un bâton levé.

La scène ressemble à celle de Toqale Kilissé (pl. 66, n° 2), sauf que là le peintre, en raison de l'étroitesse de l'espace, avait dû resserrer les divers éléments de son modèle.

Présentation de Jésus au temple. Η ΥΠΟΠΑΤΗ· (Pl. 182, n° 1.) Le temple est figuré comme à la scène précédente. L'autel est en avant, en dehors du ciborium. A gauche, la Vierge (ΜΡ ΘΥ) tenant encore l'Enfant, qui se montre de profil, les deux mains tendues. Puis Joseph, les mains en avant, mais couvertes : le peintre a oublié les deux colombes. A droite, le veillard (CVMEON) penché en avant, les mains voilées, puis Anne qui prophétise, le bras droit levé.

C'est le thème archaïque, tel qu'on l'a vu à Qeledjlar Kilissé (pl. 45, n° 2), sauf le personnage d'Anne qui s'y trouvait supprimé. Pour le reste, composition d'ensemble, groupement et attitudes des personnages, les deux peintures se correspondent [1].

Vocation du Baptiste. (Pl. 182, n° 2.) Scène exactement comparable à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 48, n° 1) et partant à celle des Saints-Apôtres (ci-dessus, p. 69), mais traitée de façon moins heureuse. L'encadrement de la caverne est maladroitement rendu dans les tons rouges. Plus maladroit encore, le personnage de Jean (Ο ΙΩΑΝΝ·C) accroupi, les deux mains tendues hors de la grossière mélote qui l'affuble. A droite, l'ange posé à terre, immobile, lui parle en levant la main droite, un sceptre dans la gauche. Entre les deux, on lit les paroles de l'Ange : ce sont, à l'orthographe près, les mêmes qu'à Qeledjlar Kilissé :

ΙΩΑΝ[νη] Ε
ΖΕΛΘΕ
ΕΚ ΤΙC Ε
ΡΗΜΟ ΖΙ
ΤΗ CΕ ΤΟ
ΒΑΦΤΗC
ΜΑΝ

Rencontre du Baptiste et de Jésus. (Pl. 182, n° 2.) Le Baptiste, à gauche, fléchit le genou [2] devant Jésus debout, de trois quarts, levant la main pour parler. Ici, par exception, le Sauveur est accompagné d'un disciple qui le suit et observe.

1. Mais on observera que la manière, spécialement dans le traitement de la draperie, est assez différente. Nous y reviendrons tout à l'heure. Avertissons tout de suite que ces registres de la nef centrale nous paraissent avoir été repeints.

2. Cette attitude se retrouve à Toqale Kilissé, ancienne et nouvelle église (pl. 65, n° 1 ; 77, n° 1). Par contre, la pose de Jésus est pareille à celle de Qeledjlar Kilissé (pl. 48, n° 2). Le sujet nous ramène nettement aux cycles archaïques.

Prédication du Baptiste. (Pl. 182, n° 2.) Scène en partie détruite ou effacée. Tout à gauche un arbre [1] ; puis Jean, debout, qui en montre la racine (la hache auprès n'est plus visible) ; à droite un groupe assez dense d'auditeurs dont on ne voit plus, et confusément, que la partie inférieure : dans le haut, l'enduit est tombé. En somme, la scène ressemble à celle de Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1).

Sur le tronc de l'arbre, quelques lettres, qui ne présentent plus aucun sens, sont des vestiges de la même légende qu'à Mavroudjan (v. ci-dessus, p. 219).

Baptême. Scène très effacée. Du Christ, il ne reste que le bas des jambes modelées en des tons verdâtres. Le Baptiste à gauche ; deux anges à droite.

Jésus et Zachée. Comme à Qeledjlar Kilissé, la scène sert de prélude à une série de miracles ; et elle est construite de la même façon. A gauche, Jésus suivi d'un apôtre, puis Zachée sur l'arbre ; à droite, une troupe assez nombreuse de spectateurs, hommes et femmes [2].

La légende, empruntée au même texte que celle de Qeledjlar Kilissé [3], est un peu plus complète :

ZAKXEA CΠЄ
ΠΨON KATABIΘI
[ση]MЄPON ЄN
[το οικ]O CΘ
[δει με μ]H
[ναι]

Repas de Cana. (Pl. 183, n° 3.) Image extrêmement confuse comme toutes celles des deux registres de gauche. On reconnaît seulement six convives autour d'une table rectangulaire. La Vierge est tout à gauche.

1. La présence de cet arbre, requise par le texte évangélique, explique pourquoi aux Saints-Apôtres et probablement sur le modèle primitif (voir ci-dessus, p. 70), la scène de la Rencontre de Jésus et du Baptiste est encadrée de deux arbres. Le modèle devait représenter le cycle du Baptême dans le même ordre qu'ici, ce qui aura donné à son auteur l'idée de répéter à gauche de la Rencontre l'arbre qui, naturellement, se trouve à droite. Aux Saints-Apôtres, la scène de la Prédication a été supprimée, mais les deux arbres ont été conservés. Plus logique, le peintre de Qeledjlar Kilissé les supprime aussi. Enfin celui de Belli Kilissé, qui donne les deux scènes, conserve seulement des deux arbres celui qui est indispensable.

2. Ceci est conforme au récit évangélique : Zachée ne pouvait voir Jésus ἀπὸ τοῦ ὄχλου ὅτι τῇ ἡλικίᾳ μικρὸς ἦν (Luc, 19, 3), et c'est pour cela qu'il monta sur le sycomore. A Qeledjlar Kilissé, faute de place, la foule a été réduite à deux personnages ; mais le modèle devait comporter comme ici une vraie foule. (Voir ci-dessus, p. 70, n. 2 ; 71, n. 1 ; 72, n. 1, plusieurs observations analogues.)

3. Voir t. I, p. 218, n. 4, où nous avons relevé la variante du *codex Bezae* (σπεῦσον), écrite ici avec un redoublement du son π que l'on peut rapprocher des redoublements signalés t. I, 1, p. 197-198, I, 2, p. 374, et ailleurs.

L'eau changée en vin. (Pl. 183, n° 3). La scène paraît à peu près de même type que celle de Toqale Kilissé (pl. 66, n° 1). On distingue le personnage de Jésus-Christ penché en avant vers les urnes massées ensemble. Autour, d'autres figures plus confuses.

Samaritaine. (Pl. 183, n° 4.) Quoique très effacée, cette scène qui est rare se laisse reconstituer avec certitude. Mais on ne peut guère préciser que la pose et le geste des personnages : le détail est indistinct.

La Samaritaine est tout à droite, portant une longue tunique et, par-dessus, une robe rouge plus courte, ornée de deux bandes blanches ; la main droite est tendue pour parler, la gauche abaissée tient probablement une cruche. A côté, le puits dont l'ouverture carrée est surmontée d'une potence portant un treuil. Plus à gauche, Jésus est assis de profil, tourné vers la femme et lui parlant, la main levée. Derrière lui, quatre apôtres alignés viennent de la gauche.

La scène représente le même moment de l'action qu'à Saint-Théodore (voir ci-dessus, p. 40), et se compose des mêmes éléments, mais mieux ordonnés ; et l'allure des personnages, surtout de la femme, plus calme et plus grave, est mieux dans l'esprit des modèles archaïques.

Entrée à Jérusalem. La scène peinte à l'angle nord-ouest de la même nef, sur les deux parois, n'est pas de la même main que celles de la voûte. Peut-être un repeint, d'ailleurs en très mauvais état.

Jésus-Christ est suivi de deux apôtres. Devant lui, un enfant de grande taille, ayant tiré sa robe qu'il étend à terre, se montre nu. Un autre enfant sur un arbre. A droite, la ville de Jérusalem (Η ΠΟΛΗϹ .....), devant laquelle apparaît confusément une foule.

Descente aux Limbes. La scène, peinte dans la nef centrale, à côté de la porte, apparaît isolée. Elle suppose d'autres images appartenant à la Passion, aujourd'hui détruites. Elle-même, du reste, n'est qu'à demi conservée.

On distingue Jésus marchant vers la droite, très incliné, au milieu d'une auréole blanche (comme dans les cycles archaïques de Gueurémé). Devant lui, Adam à genoux, puis Ève debout. Les prophètes ont disparu.

Histoire des apôtres. Ces images, dont quelques-unes ont été vues à Balkham Déréssi (ci-dessus, p. 53-56), se déroulent aux registres inférieurs de la nef gauche, en dessous du cycle du Baptême et des Miracles, ce qui forme un contraste assez

étrange. L'inconséquence, difficilement explicable, est due à un caprice du décorateur, car les quatre registres sont de la même main [1].

Pierre et Paul devant Néron. (Pl. 182, n° 2.) Néron assis, de trois quarts à droite, sur un riche trône gemmé, a les deux mains tendues vers les apôtres Pierre et Paul, debout devant lui. Il porte une robe rouge et une petite couronne sur la tête. Derrière lui, un notaire (Ο ΝΟ[τα]ΡΙϹ) est debout, de face, en longue robe rouge rayée de blanc. La tunique des apôtres est blanche ; le manteau : vert clair à saint Pierre, rouge (mais la peinture est écaillée) à saint Paul. Mêmes costumes aux scènes suivantes. Au milieu, sur le fond se détachent les lignes :

ΝЄΡΟΝ Ο ΒΑ
ϹΙΛЄϬ ' ΟϹ
ΑΝΑΤΑ
ϹΙ ΤϬϹ ΑΓΙ
ϬϹ ΠЄΤΡΟΝ
ΚЄ ΠΑΥΛΟΝ

Pierre et Paul conduits en prison. (Pl. 182, n° 2.) Un homme vêtu à l'antique et qui, par conséquent, n'est pas un soldat ou un garde (peut-être Simon le magicien), pousse devant lui les deux apôtres, dont un seul est nommé : [ο α] ΠЄΤΡΟϹ. Tout le groupe exactement aligné marche vers la droite.

Pierre et Paul en prison. Ⓞ [Π]ЄΤ[ρ]ΟϹ [χε] Π[α]ΥΛΟϹ ЄΝ Τ[η φυλακη]. (Pl. 182, n° 2.) Les deux apôtres sont assis, côte à côte et de face, en avant d'un édifice à triple pignon qui représente la prison. Sur la gauche, écrits en colonne, les mots ci-dessus donnent le sens de la scène.

Guérison de la fille de l'empereur. (Pl. 182, n° 2.) Ce miracle paraît être une déformation apocryphe de la résurrection de Tabitha, à Joppé, que racontent les Actes des Apôtres (9, 36-42). Mais la source dont s'inspirait le peintre nous est inconnue [3].

1. L'hypothèse d'un repeint qui aurait substitué de nouvelles images à la suite naturelle du cycle doit être écartée.

2. Le modèle devait porter ΒΑϹΙΛЄϹ ou ΒΑϹΙΛЄV (v c). Les deux dernières lettres superposées sont devenues : Ϭ.

3. Nous avons vainement cherché cette histoire parmi les différents récits sur saint Pierre et saint Paul, réunis par Lipsius et Bonnet au tome Ier des *Acta apostolorum apocrypha*. On y trouve seulement, p. 228-230, dans la *Passio apostolorum Petri et Pauli*, 8-9, la guérison d'un jeune homme, parent de Néron. Parmi les récits, tirés de manuscrits arabes et syriaques, publiés et traduits par A. Smith Lewis (*Horae semiticae*, III, IV, 1904), nous trouvons, dans le Martyre de Pierre, la résurrection d'un fils de l'empereur de Rome (*H. S.*, IV, *The Mythological acts of the apostles*, p. 214-216), et dans l'*Histoire*

La scène est représentée à peu près comme la résurrection de la fille de Jaïre à Toqale Kilissé (pl. 79, n° 1).

La jeune fille, vêtue de rouge, est étendue, la tête à droite, sur un lit incliné dont le devant s'orne d'une tenture. Vers elle s'avance, en second plan, un personnage qui semble l'apôtre Pierre, tandis qu'un autre, par derrière, s'incline profondément. Vers la tête du lit, un autre personnage qui paraît être une femme. Sur le fond on lit ces paroles désignant la jeune fille :

KOP[η]
BACIΛ[ε]
OC Π[υρε]
CϬCA

Pierre et Paul menés au supplice. (Pl. 182, n° 2.) Scène très confuse, ressemblant à la seconde du même registre, mais plus serrée : les deux apôtres marchent vers la droite suivis d'un troisième personnage.

Décollation de saint Paul [1]. Le sujet n'est pas sûr, car l'image est très confuse. Il semble qu'on reconnaisse saint Paul à genoux, le dos courbé, et le bourreau qui lève le bras pour donner le coup.

Pierre conduit au crucifiement (?). (Pl. 183, n° 3.) La scène que nous désignons ainsi est extrêmement confuse et reste incertaine. Elle est construite comme une Fuite en Égypte, mais ne saurait être interprétée comme telle, vu sa place dans le cycle. Précédant la mort de saint Pierre, elle ne peut représenter que les apprêts du supplice.

Tout à droite, une femme debout regardant vers la gauche. On pense à un personnage symbolique remplaçant ici la figure de l'Égypte : peut-être la Ville de Rome. Puis, une figure presque effacée marchant vers la droite, qui pourrait être l'apôtre. Enfin, un personnage à cheval suivi d'un autre à pied : probablement l'officier et le bourreau qui le mènent au crucifiement.

Martyre de saint Pierre. (Pl. 183, n° 3.) Bien que très effacée, l'image est d'interprétation facile et certaine. On distingue nettement la silhouette d'un homme cru-

de Pierre et Paul, une guérison de la fille de « l'empereur de Rome Bar'amûs » (*ibid.*, p. 177-179) ; mais ce n'est pas de ce dernier récit qu'il s'agit ici, car la fille de Bar'amûs avait perdu un œil et n'était pas alitée. En somme, nous nous trouvons en présence d'un thème assez répandu parmi les récits hagiographiques, qui a pénétré, on le sait, dans la légende d'Abercius.

1. La scène ne se voit pas sur la planche 182, où manque l'extrémité du registre.

cifié la tête en bas, les bras raides : c'est l'apôtre Pierre [1]. Plusieurs spectateurs de part et d'autre, parmi lesquels, à droite, un homme (garde ou bourreau ?) élève le bras vers les pieds du crucifié [2].

André conduit au supplice et *Crucifiement de saint André.* (Pl. 183, n° 4.) Les deux scènes se rapportent évidemment au même apôtre, en qui l'on doit reconnaître André. Dans la première, il est debout, tourné vers la droite, et suivi de deux personnages. Dans la seconde, il est crucifié la tête en haut, et le corps nu, ceint d'un pagne. Cela suffit pour fixer la personnalité du martyr, car c'est ainsi que nous voyons figurer la mort de saint André dans le Grégoire de Nazianze de Paris [3], dans le Ménologe de Basile [4] et ailleurs. A droite de la croix un personnage très petit lève la main, un autre est immobile à gauche. La scène précédente représente le moment où l'apôtre, arrivé près du lieu du supplice, salue la croix qui lui est préparée [5].

Martyre de saint Jacques (?). (Pl. 183, n° 4.) L'apôtre est à genoux, tourné vers la gauche, le dos courbé, les mains à terre. Un homme derrière lui, en second plan, dont le geste est incertain. Ce doit être le bourreau et l'ensemble du groupe fait penser à une décapitation. Un autre personnage, à gauche, paraît assis et semble se pencher légèrement vers le martyr pour lui parler. Il est vêtu d'une longue robe et s'encadre dans l'arcade d'un édifice dressé derrière lui. Nous y voyons Hérode qui fit « périr par le glaive » Jacques le Majeur [6] dont la mort serait ici représentée [7].

1. Voir les textes cités ci-dessus, p. 55, n. 2-4.

2. Ce personnage, qui paraît inspiré du centurion de la Crucifixion, manque à la miniature du Paris. gr. 510, où la mort de saint Pierre est représentée comme ici, mais avec un seul spectateur immobile (v. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat.*, pl. XXII, 1).

3. Omont, pl. XXII, 3 (mais André porte le *colobium*).

4. *Il menologio di Basilio II*, t. II, p. 215. La représentation est pareille à la nôtre, avec les deux personnages encadrant la croix, mais là encore, André a le *colobium*.

5. « Ἥκω χαίρων πρός σὲ ζωηρὲ σταυρέ, ὃν ἐπίσταμαι ἴδιον... » *Acta Andreae*, 46, éd. Max Bonnet, Paris, 1895, p. 38 (*Analecta Bollandiana*, t. XIII, p. 346). Dans ce texte, les phrases qui précèdent et qui suivent indiquent une croix de forme ordinaire et point du tout celle que nous appelons « croix de saint André ». En effet l'apôtre a vu le bois de la croix fiché en terre (κατιδὼν πόρρωθεν τὸ ξύλον πεπηγός) ; il en explique le symbolisme, décrivant ses diverses parties : le sommet dressé vers le ciel, les bras étendus à droite et à gauche, le pied planté dans le sol. La « croix de saint André » est une invention des artistes et n'a pas de fondement dans les textes. Voir la note de P. Franchi de Cavalieri dans l'édition vaticane, *Il Menologio*, t. I, p. 59. On y lira également, par quel abus, au mépris des *Actes*, les peintres ont pris l'habitude de représenter l'apôtre cloué à la croix, non pas attaché. On y trouvera enfin un essai d'identification du spectateur au bras levé : peut-être le proconsul Égeas, ou son frère Stratoclès, disciple d'André. A vrai dire, l'image pourrait dériver simplement de celle du centurion à la crucifixion de Jésus.

6. ...ἐπέβαλεν Ἡρῴδης ὁ βασιλεὺς τὰς χεῖρας κακῶσαί τινας τῶν ἀπὸ τῆς ἐκκλησίας· ἀνεῖλεν δὲ Ἰάκωβον τὸν ἀδελφὸν Ἰωάννου μαχαίρῃ (*Act. Ap.*, 12, 1).

7. Au Grégoire de Nazianze, la mort de Jacques est figurée de même en présence d'Hérode assis, à gauche, devant son palais ; mais l'apôtre est égorgé,

Toutefois l'interprétation n'est pas certaine. Si ce personnage n'est pas un roi, et surtout s'il n'est pas assis, on pourrait avoir aussi la mort de Jacques, frère du Seigneur, qui fut assommé, avec une masse de foulon, devant le portique du temple — lequel serait figuré dans le fond [1].

Conclusion sur le cycle iconographique [2].

Il suffit de jeter un regard sur les deux photographies de la planche 182 pour se rendre compte que, de part et d'autre, la manière est tout à fait différente.

Dans la seconde photographie, c'est-à-dire au cycle de la nef gauche, on reconnaît la manière archaïque telle que nous l'avons rencontrée à Gueurémé : proportions des personnages trapues, poses graves, gestes mesurés, modelé de la draperie traité par larges touches, visages massifs, d'une teinte uniforme, avec des yeux grands ouverts et des traits accentués, rendus par quelques lignes d'ocre et des rehauts de blanc. Les couleurs sont également celles de la même série de décorations. Nous avons signalé, dans les manteaux des apôtres, l'alternance des tons verts et rouges. Beaucoup de draperies sont vertes. Les sols sont d'un vert assez clair, et les ciels sont bleus. La teinte des visages est un gris verdâtre. En somme, une gamme où le vert domine.

Par tous ces traits, cette partie de la décoration peut être rapprochée de la chapelle 6 de Gueurémé ou de l'église de Qeledjlar ; mais comparée à cette dernière, elle apparaît d'un art bien inférieur. C'est une copie grossière de modèles qui, de part et d'autre, semblent avoir la même origine.

Si l'on considère la forme des caractères dans les légendes [3], on y retrouvera non

non décapité (Omont, *Miniatures*, pl. XXII, 4). Il est également égorgé dans la miniature du Ménologe de Basile II où manque toutefois Hérode (*Il Menologio*, pl. 185) ; mais c'est l'effet d'une confusion, car la phrase des *Actes* désigne la décapitation (voir la note de P. Franchi de Cavalieri, *Menologio* I, p. 50). On observera que, si notre interprétation est juste, les martyres d'apôtres représentés à Belli Kilissé sont les quatre premiers dans le tableau du Grégoire de Nazianze (qui les donne dans l'ordre : Pierre, Paul, André, Jacques) : confirmation, semble-t-il, de l'identification proposée.

1. Dans le *Ménologe* (p. 131), Jacques, un genou en terre, est assommé par un seul homme au pied d'un ambon qui représente le temple. Il n'y a pas d'autre figure à gauche. Au Grégoire de Nazianze, la scène manque car, comme il arrive ordinairement dans le canon byzantin, les deux Jacques sont confondus en un seul. De sorte que, même si l'on avait ici la mort de Jacques le Mineur, le cycle de Belli Kilissé devrait être considéré comme correspondant aux quatre premières images du manuscrit.

2. Il semble préférable de joindre immédiatement à l'analyse du cycle les observations qui suivent. Celles qui restent à faire sur l'ornement et sur la graphie des légendes viendront ensuite par manière de confirmation, et seront simplifiées par la distinction que nous allons établir entre les deux parties de la décoration.

3. Considérer principalement les légendes des premières scènes de chaque registre : Jean-Baptiste au désert, Néron.

pas le type des meilleures décorations archaïques, mais celui des chapelles où nous avons cru discerner une main inexpérimentée, comme Saint-Eustathe et, au chapitre précédent, Balleq Kilissé.

Dans l'autre nef, le caractère de la peinture est tout à fait différent. Les proportions des personnages sont peut-être meilleures ; les mouvements sont assez justes et les poses naturelles ; le ton des visages, qui est un rose clair, est plus agréable, et les traits en sont tracés avec soin [1]. Mais, dans l'ensemble, la manière a plus de sécheresse. Les draperies sont composées d'une série de plis anguleux et parallèles [2]. Le traitement des barbes et des cheveux est pareil.

Les teintes ne diffèrent pas moins. Les sols sont verts, mais piqués de fleurs noires. Les ciels sont bleus. Mais les fonds d'architecture sont franchement rouges. Dans les vêtements, les couleurs sont variées et, en général, bien harmonisées : du gris, du gris-vert (pas de vert cru), du rose, du violacé, du jaune, du rouge [3]. Ces tons s'allient à ceux des visages et des architectures. Le tout présente une gamme où dominent les tons rouges.

Il est donc manifeste que les peintures de cette voûte ne sont pas de la même main que celles de la nef gauche. Cependant, comme nous avons reconnu, dans la plupart des scènes conservées, l'iconographie propre aux cycles archaïques et notamment à celui de Qeledjlar Kilissé, il faut admettre que le peintre reproduit des modèles archaïques, mais en les rendant à sa façon.

Dès lors, deux hypothèses sont possibles, entre lesquelles il est difficile de choisir. Ou bien les images actuelles sont un repeint qui a conservé les traits essentiels de compositions antérieures ; ou bien elles-mêmes sont primitives, mais dues à un peintre qui, employant des modèles archaïques, leur aurait appliqué sa manière propre. Toute la décoration serait l'œuvre simultanée de deux hommes qui se seraient partagé les diverses parties d'un même programme, les traitant suivant deux styles totalement différents. Cette dernière hypothèse a pour elle ce fait que nulle part, dans la nef centrale, on ne voit aucune trace d'une double couche de peinture. Cependant elle apparaît peu vraisemblable, si l'on observe que l'opposition entre les deux parties se manifeste non seulement dans les scènes animées, mais encore dans les motifs d'ornements et dans les légendes.

Toutes ces divergences paraissent marquer plutôt, pour les deux séries de pein-

1. Voir le visage de Siméon, à la Présentation, qui est le mieux conservé.

2. On a vu quelque chose d'analogue en certaines petites chapelles de Gueurémé (pl. 134, nos 3, 4).

3. Comme exemple, voici les teintes notées à la Présentation :

Siméon : manteau gris, avec lumières jaunes et ombres rouges ; tunique blanche à ombres grises.
Joseph : mêmes teintes.
Vierge : robe grise, maphorion pourpre violacé.
Anne : robe jaune, maphorion violet.

tures, des dates différentes et nous inclinent à penser que la voûte centrale a été repeinte — bien que rien n'en paraisse.

Les motifs d'ornement et figures isolées.

A la base des registres de la nef gauche et sur les écoinçons des arcades aux parois latérales, un semis de lunules alternant avec des groupes de points blancs forme un ornement qui peut s'allonger en bandeau ou s'étendre en tous sens pour garnir un fond quelconque. Il rappelle certains motifs qui jouent le même rôle à Qeledjlar Kilissé ou dans les petites chapelles archaïques de Gueurémé, bien qu'il soit traité ici avec une grande négligence [1]. Il est dû au même copiste qui a exécuté les peintures des registres, car il s'allie parfaitement avec elles [2].

Sous les registres de la voûte centrale et à l'archivolte de l'arc du sanctuaire, un motif analogue : semis de cercles blancs et de points sur un fond quadrillé en losanges, est rendu avec la sécheresse qui caractérise les scènes de cette nef [3]. Il a été peint en même temps qu'elles. Le même motif, exactement pareil, se voit à Qeledjlar Kilissé sous la Bénédiction des apôtres [4].

Dans cette même nef, sous l'encorbellement de gauche et à l'arête de la voûte, deux autres bandeaux paraissent encore se rattacher à des modèles de Qeledjlar Kilissé, mais il est difficile d'en préciser le dessin. Nous ne pouvons tirer aucune conclusion du bandeau peint à l'arête de la voûte de droite qui reproduit un motif caractéristique des chapelles 8 et 6 de Gueurémé. Impossible de dire s'il doit être attribué au peintre de la voûte centrale ou de la voûte gauche.

A l'arc du sanctuaire, des palmettes entre les médaillons de la douelle et un rinceau blanc sur la partie inférieure de l'archivolte rappellent des motifs de la chapelle 6 de Gueurémé [5], mais là encore le dessin est simplifié et rendu avec sécheresse. Ils sont de la même main que la voûte centrale. Les médaillons de cette douelle ont été peints

1. Voir l'en-tête du présent chapitre, p. 273, fig. 98 (où, en régularisant le modèle, le dessinateur a donné un peu trop d'importance aux lunules, pas assez aux groupes de points), et comparer avec l'ornement sous les parties latérales de la Pentecôte à Qeledjlar (pl. 52, n° 1), où le fond est quadrillé en losanges avec fleurons aux centres, mais où les points blancs, très visibles et groupés par quatre, produisent le même effet qu'ici. Voir aussi pl. 47, nos 1, 2, les semis de fleurons alternant avec des groupes de quatre points sous les Mages et la Fuite. Comparer avec la fig. 29, t. I, 1, p. 258, de même esprit quoique de forme différente.

2. A l'extrémité du bandeau, vers la fin du second registre de gauche (pl. 183, n° 4), l'enduit tombé laisse voir un fragment d'un décor primitif sur roc et purement linéaire, comme en tant d'autres chapelles rupestres.

3. Voir pl. 182, n° 1 et ci-dessous, p. 291, fig. 99.

4. Pl. 52, n° 2. Observer la partie droite de la photographie où le quadrillage en losanges est bien visible. Il a peut-être été omis sur l'autre revers de la voûte, de même que sous l'Annonciation et la Présentation où reparaît le même motif (pl. 45, n° 2 ; 53, n° 2).

5. Voir t. I, 1, p. 95, fig. 11, p. 112, fig. 12.

en même temps, et ils présentent les mêmes caractères que les figures de la voûte.

Il semble qu'il faille reconnaître le même caractère aux figures de martyrs représentés à mi-corps à la douelle de l'arc dans la nef gauche (pl. 183, n° 4). Il paraît légitime d'en conclure que la décoration de l'abside, dans cette nef, a été reprise lorsque fut repeinte la nef centrale. Ceci explique en quelque mesure les anomalies constatées dans la décoration de cette abside (ci-dessus, p. 274).

Quelques-unes au moins des figures des parois ont dû être repeintes à la même occasion, car plusieurs présentent des visages modelés dans les tons bruns clairs, non verdâtres, et, dans les vêtements, une prédominance marquée des tons rouges [1].

Paléographie et orthographe.

D'après ce qui précède on ne trouverait de légendes certainement primitives que dans les registres de la nef gauche. Là, les lettres tracées d'un seul coup de pinceau, presque sans distinction de pleins et de déliés, ont un type assez fréquent à l'époque archaïque : A et Λ aplatis du haut et munis, à gauche, d'un *apex* très prononcé ; autres *apices* à la base du B, à la boucle du P, aux extrémités des Є et C ; Ψ barré. Les mêmes caractères apparaissent aux noms des saints Smaragdos et Domnos, sur la paroi (v. pl. 182, n° 2, en bas), et sont de la même main. La sigle Θ, que l'on y voit, est archaïque et permet peut-être d'attribuer au décor primitif tous les noms de saints qui la comportent, quand même les visages accuseraient des indices de repeint [2].

L'orthographe dans toute cette série de légendes et de noms n'est guère cohérente (τις ερημου, ζιτη et ανατασι, Αυξεντιος et Ευστρατηος, etc.). On y retrouve la plupart des phénomènes connus : absence de ω (sauf au nom Ιωαννης), confusions entre ι, η, ει, mais non pas avec υ [3].

Graphies remarquables (dont les équivalents ont déjà été vus) : σπεπψον (σπεῦσον), βαφτησμαν (βάπτισμα — le ν final n'est peut-être qu'un accident). Βασιλεου (pour βασιλεύς) semble dû à une distraction du peintre.

Dans la nef centrale, les titres et légendes ont presque partout disparu sauf à la mort de Zacharie et à la Présentation, où l'on reconnaît des lettres tracées avec appli-

1. Il est plus naturel de supposer des repeints que d'imaginer un peintre traitant quelques figures dans cette nef en même temps qu'un autre exécuterait tout le reste, scènes et ornements.

2. Dans la nef centrale, on trouve en général le mot ὁ ἅγιος écrit en toutes lettres et correctement (ainsi pour Basile, Just, Eustathe, Paul). Il y a bien la sigle pour saint Auxence sur un écoinçon ; mais cette figure qui fait groupe avec quatre autres peintes sous les arcades entre les deux nefs peut avoir, comme celle-ci, conservé la légende primitive.

3. Un seul exemple contraire dans le nom Υσυχιος qui peut avoir été repeint.

cation : elles sont plus régulières et présentent des pleins et des déliés. Le type des lettres **A**, **Y** est nettement différent. Ce n'est pas la même main et ce ne semble pas être la même époque que dans la nef gauche.

La graphie οι κακουργυ paraît indiquer une époque assez ancienne.

Remarquer la chute du ν dans le mot : υποπατη.

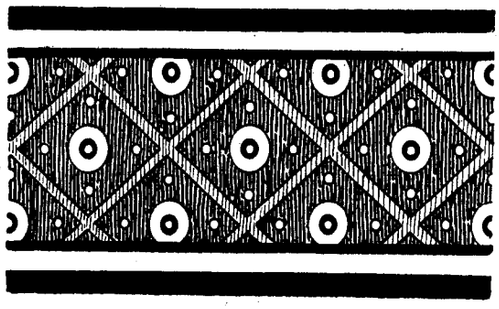


Fig. 99. — Élément de bandeau à Belli Kilissé I.

II. — Chapelles dans le grand cône [1].

Le grand cône de Belli Kilissé est percé comme une vraie ruche. Depuis la base jusqu'au sommet, les ouvertures se superposent, non pas exactement, mais chaque étage en retrait sur le précédent. Planté, en effet, au flanc d'une pente raide, ce cône, comme tous ceux du même groupe, présente une différence considérable de hauteur, suivant qu'on le regarde du fond de la vallée ou de l'autre côté [2].

Les étages inférieurs ont été utilisés à des fins diverses : habitations ou magasins. Les deux plus élevés comportaient deux chapelles, l'une au-dessus de l'autre.

Celle du bas, sans peintures, mais d'une forme singulière, a été brièvement décrite au tome Ier (1re partie, p. 61). Nous n'y reviendrons pas, nous bornant à en donner ici un plan approximatif [3].

La chapelle supérieure, qui a reçu un riche décor, est malheureusement en très mauvais état. Elle est surmontée d'une tour à toit conique, dont le pourtour s'orne d'un décor taillé dans la masse avec soin : cordon de petites arcatures à la base ; bandeau en relief aux deux tiers de la hauteur, corniche au sommet, et entre ces deux membres, une autre bande d'arcatures plus grandes, mais très faiblement indiquées. (Voir pl. 24, n° 2 ; 185, n° 1.)

A l'intérieur, la chapelle, qui résulte probablement d'agrandissements successifs, présente la forme d'une croix libre dont la partie centrale est couverte d'une coupole à très haut tambour, et dont le bras oriental, très développé [4], est accosté, de chaque

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 142-143 ; Grégoire, *Voyage d'exploration...*, 108-109.

2. Comparer la vue d'ensemble (pl. 15, n° 1), prise des environs de Qarabach Kilissé, aux vues de détail de chacun des cônes, prises du versant opposé (pl. 15, n°s 2, 4, 5 ; 185, n° 1).

3. Pl. 181, n° 3. Ce plan, comme celui de la chapelle supérieure, a été dessiné d'après les mesures du P. Gransault, qui comportent quelques lacunes et ne semblent pas toujours absolument précises. Il diffère notablement de celui de M. Rott, dont la rigoureuse régularité suffit à prouver qu'il a été tracé à vue d'œil. On le complétera par les photographies de la planche 24, n°s 3, 4, la première prise du fond de l'espace quadrangulaire à colonnes, la seconde d'un point situé en avant de l'absidiole gauche. La figure 45 de M. Rott est une photographie prise presque du même point, mais un peu plus en arrière. — L'escalier en colimaçon derrière l'abside du *parecclésion* de gauche communique avec un étage inférieur.

4. Nous pensons que ce bras a constitué à l'origine une petite chapelle rectangulaire et que le reste fut ajouté après coup. A la baie qui sépare ce bras de l'annexe droite, observer les montants à colonnettes engagées (v. pl. 184, n° 1), analogues aux piliers de la basilique du petit cône. De là on conclura que cette partie de la chapelle, y compris l'annexe, est contemporaine de la basilique.

côté, d'annexes diverses. L'annexe de gauche est un petit *parecclésion*, lui-même suivi d'une chambre funéraire. A droite, la pièce écroulée n'a pas de destination précise. Dans la nef, tout le bras droit et une partie de la voûte du bras occidental ont disparu. Un escalier, débouchant dans l'angle de ce même bras, établissait une communication avec l'étage inférieur. Plan approximatif à la planche 181, n° 1.

Dans la chapelle principale, tout le décor est d'une seule venue. Celui du *parecclésion* est, partiellement au moins, d'une autre main.

Figures isolées et inscriptions.

Les voûtes portent un cycle évangélique assez complet, qui sera décrit un peu plus loin.

A l'arête du berceau, dans le bras est, une rangée de quatre médaillons, à fonds alternativement rouges et verts, figure des prophètes. Les noms sont, en allant du fond vers le sanctuaire : ΔΑΝΙΙΛ, ΟCΙЄ, ЄΛЄΙCЄЄ, ...

Dans ce même bras, on voit une Vierge trônante, au fond de l'abside, entre deux saints et deux anges en costume liturgique [1] ; d'autres saints debout aux piédroits de l'arc du sanctuaire ; au-dessus de celui-ci, trois médaillons sur le tympan de la paroi orientale. Enfin, à la douelle de l'arc outrepassé qui sépare ce bras de l'espace central, on a au sommet une croix en médaillon, au sud un martyr debout, au nord (l'arc est plus mince) un simple ornement [2].

Dans la partie centrale, et dans les autres bras, les images isolées occupent deux registres sur les parois, l'un au-dessous, l'autre au-dessus du bandeau en relief qui tient lieu de chapiteau aux piliers d'angles sous la coupole. Beaucoup de ces images sont détruites ou méconnaissables.

Celles du haut, mieux conservées, représentent à chaque angle du carré, encadrant les grands arcs, des saints vus jusqu'aux genoux et qui semblent disposés sans grand ordre. A la planche 184, n° 1, on reconnaîtra, à gauche, deux docteurs portant l'omophorion et livre en main, dont l'un est Ⓐ ΓΡΙΓΟΡΙΟC ; à droite, deux martyrs en chlamyde, dont l'un est Ⓐ NIKITAC. Ce sont les seuls noms que nous ayons pu lire.

Pour le registre inférieur, où les figures sont en pied, nous avons noté :

au fond du bras gauche, un saint cavalier ;

sur le pilier voisin, à l'angle nord-est de l'espace central [3], un personnage imberbe,

1. Comparer l'abside d'El-Nazar (pl. 40, n° 1).
2. Pour tout cela, voir pl. 184, n° 1.
3. Même photographie, tout à gauche, en bas ; et pl. 184, n° 3.

vêtu d'une tunique rouge brun, sans capuchon. De part et d'autre de sa tête, l'inscription suivante écrite en lettres noires (les autres sont blanches) :

Inscr. 177.

+ X̄ЄBO ΗΘΗΤΟ
ΝΔδΛ ΟΝCδ
CTЄΦ ΑΝΟΝ
ΜΟΝΑ ΧΟΝ

+ Χ(ριστ)ε[1] βοηθη τον δουλον σου Στεφανον μοναχον.

A cette incription qui désigne un donateur (ou, peut-être, un peintre), nous joignons les suivantes, tracées dans la nef du *parecclésion* de gauche — donc au voisinage immédiat de celle du moine Stéphane.

Dans le *parecclésion*, à droite de l'ouverture qui fait communiquer la nef et le sanctuaire :

Inscr. 178.

ΔЄCΠVN[α] COCON
ΤΟΝ ΔδΛΟΝ [σ]ΟϮ
CTЄΦΑΝΟ[ν]

Ici Stéphane est vêtu en moine : tunique rouge brun et capuchon pointu. Il est d'âge mûr et porte une barbe châtain foncé. Nous pensons qu'il s'agit du même personnage, mais à une autre période de sa vie. Dans la première peinture, il n'avait pas encore le κουκούλιον : Il n'était que novice — ou peut-être, s'il faut donner toute sa force au titre de μοναχός dont il se pare, « moine du petit habit » μικρόσχημος, comme on dirait aujourd'hui. Devenu τέλειος μοναχός, il n'éprouve plus le besoin de marquer son état, mais l'habit qu'il porte le fait connaître.

L'invocation est adressée à la Vierge. Comme dans le texte précédent, Stéphane affecte de ne pas employer l'appellation la plus commune, celle de Θεοτόκε.

Sur le côté gauche de la même ouverture :

Inscr. 179.

K̄Є ΒΟΙΘΙ ΤΟΝ ΔδΛΟΝ Cδ ΜΙΛΑΡΙΟΝ

Milarios[2], vieillard à barbe blanche, porte une longue robe rouge et un bonnet noir pointu.

1. Remarquer ce vocatif insolite.
2. Tel est le nom, non pas Hilarios, comme a lu M. Grégoire, corrigeant M. Rott. Notre lecture a été contrôlée en 1927.

Au fond du même *parecclésion*, à droite de la porte qui le fait communiquer avec le bras gauche de la grande chapelle, groupe de deux personnages tournés l'un vers l'autre. Celui de droite paraît être une femme et a les deux mains ramenées sur la poitrine. L'autre, plus petit, en robe rouge et courte, lève les mains. Probablement, une mère et son fils. Auprès, l'inscription suivante en mauvais état.

Inscr. 180. ////// ΑΝΑΠ ΥϹΟΝΤ
ΕΦΙΛΙΚ . . Ν .
ΚΕΙΟΑΝΙΝ[1]

Épitaphe d'une bienfaitrice et de son enfant enterrés là (τῇδε), dans une des sépultures proches de l'image. Nous lisons : [+ Κ(υρι)ε] αναπ[α]υσον τ[ηδ]ε Φιλικ[ια]ν[ην] κε Ιοανιν.

Pour n'avoir pas à y revenir, signalons les autres images peintes dans ce *parecclésion*.

Il se compose de deux parties rectangulaires, à peu près de mêmes dimensions, que l'on peut considérer comme le sanctuaire et la nef. Elles communiquent par une ouverture qui n'est qu'une porte. Les deux parties sont couvertes par deux berceaux d'axes perpendiculaires : dans le sanctuaire il est parallèle à l'axe du *parecclésion* ; dans la nef il est transversal.

Ce dernier berceau porte trois bustes de saints sur chaque revers. D'une part (vers le sanctuaire), deux docteurs, dont l'un semble être [Α]Μ[φι]Λ[οχ]ΕΙΟϹ, et saint Siméon Stylite (Ⓐ ϹΥΜΕΟΝ Ο ϹΤΥΛΙΤΙϹ); de l'autre, trois saintes, parmi lesquelles : Ι ΑΓΙΑ ΑΝΑ.

Sur le tympan, au-dessus de l'arcade donnant dans le bras est de la chapelle principale : Vierge (M̄P Θ̄V) en orante. Au tympan opposé, un buste de saint.

A la voûte du sanctuaire, peintures très grossières et méconnaissables. Au tympan ouest, au-dessus de l'ouverture donnant dans la nef, un curieux personnage, assis à la turque, la main droite levée pour parler [2].

A la douelle de l'arcade faisant communiquer le sanctuaire avec la chapelle prin-

1. L. 1 : de la quatrième lettre on ne voit plus que la forme Γ, mais nous avons noté que ce paraissait être plutôt un Π dont la seconde branche aurait péri. Ensuite, un intervalle où il semble qu'une lettre ait disparu : « peut-être Ο ou Ι, dit notre carnet, certainement pas Α ». Cependant il n'est guère d'autre restitution possible que ἀνάπαυσον qui était peut-être écrit : αναπουσον. (La lecture αναγυρον = ἀνέγειρον proposée, *Mél. Fac. Or.*, VI, p. 394, est à rejeter.) — L. 2 : la quatrième lettre, dont le bas est détruit, pourrait être un Δ. Toutes les autres lettres pointées ont été tracées sur le carnet en pointillé : elles étaient à demi effacées, mais reconnaissables, et semblent devoir être conservées. D'autre part, rien ne permet de supposer à la fin de la première ligne une lacune assez considérable pour introduire la formule : τὴν δούλην σου. Nous nous tenons donc d'aussi près que possible à la copie.

2. A la Nativité, on verra Joseph dans une pose analogue.

cipale, deux saints debout (v. pl. 184, n° 3). Une seule légende semble les désigner tous les deux :

ΥΑΓΥΟΜΟΛΟ . . . .

qu'on lira : υ αγ(ι)υ ομολο[γητε] [1].

Distribution du cycle évangélique.

Le cycle évangélique, en raison de la forme même du monument, est distribué de façon assez irrégulière. A l'exception d'une scène qui n'est pas absolument sûre (le Baptême), il occupe exclusivement les parties hautes : voûtes et tympans. Il semble divisé en trois parties : Enfance, histoire du Baptiste, Passion que couronne l'Ascension. La Passion a presque entièrement péri. Peut-être n'était-elle pas très développée [2].

Voûte du bras est :	côté droit :	*Annonciation*,
		Visitation ;
	côté gauche :	*Épreuve de l'eau*,
		Voyage à Bethléem.
Tympans de l'espace central sous la coupole [3] :		
	côté est :	*Nativité* et *Bain de l'Enfant ;*
	côté sud :	*Bergers*,
		Adoration des mages ;
	côté ouest :	*Songe de Joseph*,
		Fuite en Égypte ;
	côté nord :	*Massacre des Innocents.*
Peut-être dans une niche de la paroi ouest :		*Baptême.*
Base du tambour de la coupole :		*Témoignage du Baptiste*,
		Reproches du Baptiste à Hérode,
		Prédication du Baptiste (?).

1. Les « homologètes » sont des confesseurs qui ont souffert la persécution sans y perdre la vie. Un des plus célèbres est saint Spyridon ; mais nous ne saurions assurer qu'il soit ici visé.

2. Elle semble avoir été moins en faveur à Soghanle qu'à Gueurémé. Voir notre *Voir des Monuments*, p. 246, et les tableaux comparatifs, p. 247-249.

3. Le tambour de la coupole s'ouvre au centre d'un plafond octogonal dont quatre côtés répondent aux côtés de l'espace central, et les quatre autres à des pendentifs rudimentaires, de surface presque plane (v. pl. 184, n° 2). C'est entre ces derniers et les arcs des quatre bras que se dessinent ce que nous appelons des tympans. Est-il besoin d'avertir que toutes ces formes sont très maladroitement tracées. Seul, le tambour de la coupole, avec son bandeau en relief, est assez régulier ; mais le fond de la calotte est presque plat.

Voûte du bras sud, côté est : *Festin d'Hérode ;*
le tympan et l'autre côté détruits pouvaient contenir la mort du Baptiste.
Voûte et tympan du bras ouest : détruits, devaient contenir des scènes de la Passion.
Tympan du bras nord : *Femmes au tombeau.*
Partie haute du tambour et coupole : *Ascension.*

Sur les pendentifs grossièrement taillés, qui relient la base du tambour aux parois de l'espace central, devaient être peints des symboles apocalyptiques, aujourd'hui effacés, si l'on en juge par les mots suivants, ainsi disposés [1] :

ЄΖΑVΤЄΡV [Τ]ЄΤΡΑΜΟ[ρ]
ΓΟΝ ΦΟΝ

Détail des scènes.

Annonciation et Visitation. Il ne reste plus que les têtes des personnages, modelées dans les tons verdâtres. A la Visitation, présence de la servante (Ι ΠЄΔΙϹ..)

Épreuve de l'eau. ΤΟ VΔΟΡ ΤΙϹ ЄΛЄΖЄΟϹ· (Pl. 183, n° 4.) Le temple n'est pas figuré. Zacharie, tête nue, en vêtements richement brodés, présente la coupe à la Vierge (M̄P Θ̄V̄) qui s'incline très faiblement, les mains sous le manteau. A droite, Joseph (ΙΟϹΙΦ), tourné vers la droite, s'apprête à vider une coupe qui ressemble étonnamment à un verre à pied moderne.

Voyage à Bethléem. (Pl. 183, n° 4.) La Vierge se présente avec cette frontalité rigoureuse que nous avons plusieurs fois signalée dans la Fuite en Égypte (v. ci-dessus, p. 89, 280). A la scène du Voyage, elle est exceptionnelle, car le peintre, ayant à rendre le dialogue entre Joseph et Marie, tourne celle-ci vers la gauche. Ici, la Vierge est droite et immobile, levant seulement la main gauche comme si elle parlait à Jacques. Le reste de la scène est conforme au modèle ordinaire. Mais il semble que Joseph, dont les mains sont couvertes, tienne les colombes, car on voit sortir une tête d'oiseau des plis de son manteau. Le personnage a été emprunté à une Présentation [2].

1. Ils sont écrits au milieu de l'ornement qui entoure la base du tambour. Voir pl. 184, n° 1 (à droite), n° 2 (à gauche).

2. De même à l'ancienne église de Toqale Kilissé, dans la scène de la Fuite en Égypte (pl. 66, n° 2) où les deux colombes sont très nettement indiquées.

Nativité. (Voir pl. 184, n° 1.) La Vierge, couchée obliquement, a le geste et la pose habituels dans les décorations archaïques : elle se tourne sur le côté, tendant la main droite vers le bain, et la gauche ramenée près du menton. Joseph est à gauche, dans l'angle, assis presque à la turque sur un rocher très bas. Plus haut, la Crèche. Du côté opposé, le bain de l'Enfant, avec les deux femmes représentées à la même échelle que les autres personnages : trait exceptionnel. La femme de gauche est assise de profil, soutenant l'Enfant qui se montre de face et se couvre des deux mains. Tout cela ressemble beaucoup à l'épisode correspondant de Qeledjlar Kilissé [1]. Plus loin, un arbre que broutent deux chèvres debout, placées du même côté comme à Tavchanle Kilissé (pl. 152, n° 2, et ci-dessus, p. 87).

Les bergers sont sur la paroi suivante (pl. 184, n° 2, à gauche) : le musicien assis de face, puis deux autres debout. A la suite, un arbre sépare cette scène de l'Adoration des mages.

Adoration des mages. En très mauvais état (v. pl. 184, n° 2, à gauche). La Vierge assise était représentée seule sans Joseph. Devant elle, les trois mages.

Songe de Joseph et *Fuite en Égypte.* (Pl. 184, n° 2, en bas.) Encore deux scènes presque effacées. Dans la première, on distingue Joseph étendu sur un lit à couvertures rouges. De la seconde on reconnaîtra, sur la photographie, le buste de la Vierge tenant l'Enfant légèrement de côté. Ce n'est plus l'exacte frontalité du Voyage. A gauche, Joseph. En avant, à droite, l'Égypte sur le pas de sa porte.

Massacre des Innocents. Scène encore plus dégradée que les précédentes (v. pl. 184, n° 2, à droite). On devine cependant : le notaire debout [2] ; Hérode assis ; un soldat, le glaive levé, saisissant un enfant par le pied ; un monceau de cadavres ; une mère s'arrachant les cheveux à deux mains.

Baptême. La scène paraît avoir été peinte en dehors du cycle, dans une niche de la paroi ouest. Nous avons cru reconnaître des vestiges de la figure de Jésus-Christ se couvrant des deux mains ; et sur la gauche, la tête du Baptiste.

Témoignage du Baptiste. La scène, qui comprend plusieurs épisodes, est au tam-

1. Tout, jusqu'à la forme du bassin : vasque ronde montée sur pied carré. On ne peut voir si la femme est assise, comme à Qeledjlar Kilissé, le pied gauche ramené sous le genou ; mais le bras qui soutient l'Enfant à la hauteur de l'épaule est un peu plus levé.

2. C'est ainsi que le désigne notre carnet. Mais ce pourrait être aussi le « mauvais conseiller » ; au cas où, de l'autre côté d'Hérode, la véritable figure du notaire aurait disparu (voir ci-dessus, p. 90).

bour de la coupole, sous le bandeau en saillie. Elle se compose d'une série de personnages debout en des poses monotones qui, à première vue, peuvent être pris pour des figures isolées. Mais voici comment, après un examen attentif, le tout nous paraît devoir être expliqué.

Le commencement de l'histoire est vers l'angle sud-ouest, où deux arbres interrompent la suite des images.

Premier épisode. Jean-Baptiste, vêtu à l'antique, avec une longue barbe, tourné vers la droite, montre de la main Jésus-Christ à deux disciples nimbés, rouleau en main, qui déjà se dirigent vers lui. C'est la traduction exacte de ce que nous lisons au quatrième évangile [1]. Les disciples ont le costume et l'attribut des apôtres, car l'un d'eux est Pierre, et l'autre probablement Jean.

Deuxième épisode. Jésus-Christ vu de face (c'est la même figure que le Baptiste montrait de la main) parle à un disciple qui vient à lui de la gauche. Celui-ci est un des envoyés de Jean : c'est pour simplifier que le peintre l'a représenté seul — ou peut-être supposera-t-on qu'une figure de disciple fait double emploi, appartenant à la fois aux deux épisodes. Ici encore le peintre suit mot à mot le récit de saint Jean [2].

Troisième épisode. Les deux mêmes disciples, tenant toujours le rouleau en main, reviennent vers le Baptiste, occupé à parler à un personnage nimbé. Jean a le costume qui le distingue souvent : manteau bordé de fourrure blanche (mélote) ; il tient de la main gauche le cartel déployé ; on ne peut hésiter à le reconnaître. Mais la figure nimbée qui se trouve avec lui est plus difficile à identifier. Ce ne peut être Hérode, que l'on verra paraître à la scène suivante. Probablement une figure allégorique : Jérusalem ou toute la Judée qui accourait à Jean selon le mot des synoptiques [3]. En tout cas, le peintre se sépare ici de saint Jean ; car le quatrième évangile ayant dit que les deux disciples « restèrent avec Jésus ce jour-là », n'ajoute pas qu'ils soient revenus ensuite auprès du Baptiste [4].

Manifestement il y a ici contamination avec un autre épisode, celui où Jean en prison envoie deux de ses disciples interroger Jésus sur sa mission. Matthieu et Luc spécifient que les envoyés rapportent la réponse [5].

1. Τῇ ἐπαύριον πάλιν εἱστήκει ὁ Ἰωάνης καὶ ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ δύο, καὶ ἐμβλέψας τῷ Ἰησοῦ περιπατοῦντι λέγει· ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ. Καὶ ἤκουσαν οἱ δύο μαθηταὶ αὐτοῦ λαλοῦντος καὶ ἠκολούθησαν τῷ Ἰησοῦ. (Jn, 1, 35-37.)

2. Στραφεὶς δὲ ὁ Ἰησοῦς καὶ θεασάμενος αὐτοὺς ἀκολουθοῦντας λέγει αὐτοῖς· τί ζητεῖτε. (Jn, 1, 38.)

3. Τότε ἐξεπορεύετο πρὸς αὐτὸν Ἰεροσόλυμα καὶ πᾶσα ἡ Ἰουδαία... (Mt, 3, 5 ; cf. Mc, 1, 5.) Voir un peu plus loin, à la *Prédication du Baptiste*.

4. Ἦλθαν οὖν καὶ εἶδαν ποῦ μένει, καὶ παρ' αὐτῷ ἔμειναν τὴν ἡμέραν ἐκείνην. (Jn, 1, 39.)

5. Mt. 11, 2-6 ; Lc, 7, 18-23. Ce n'est certainement pas cette histoire qui est représentée à Belli Kilissé, car le cartel déployé, qui ne pouvait porter que la phrase consacrée : ἴδε ὁ ἀμνός, montre qu'il s'agit bien du témoignage de Jean au début de la vie publique de Jésus.

Reproches du Baptiste à Hérode. Jean, portant le costume antique [1], parle à un roi couronné d'un *stemma* qui lui encadre exactement la tête. Nul doute qu'il ne s'agisse des reproches par lesquels le Baptiste s'attira la colère d'Hérode [2].

Suit une scène qui pourrait être considérée comme un second épisode de la même histoire, mais qui nous semble représenter un sujet distinct.

Prédication du Baptiste. On voit un homme, qui paraît encore être Jean, suivi d'un disciple, s'adresser à un groupe de deux personnes, composé d'une femme nimbée et d'un homme en chlamyde. On sera peut-être tenté de reconnaître là Hérodiade (et l'image ne ferait que compléter la précédente). Mais le nimbe nous semble indiquer encore une figure symbolique : Jérusalem ou la Judée ; l'homme en chlamyde représente les militaires que l'Évangile signale parmi ceux qui accouraient auprès du Baptiste [3]. Bref, il semble que l'on ait une image de la Prédication au bord du Jourdain jointe, pour des raisons logiques plutôt que chronologiques, aux Reproches à Hérode [4].

Festin d'Hérode. La scène, peinte à la voûte du bras droit, est en très mauvais état. Toutefois l'interprétation nous paraît sûre. Voici ce que nous avons observé :

Devant un fond d'architectures fort développé, des personnages sont à table. Ils n'ont pas de nimbe. Deux sont certainement assis. Un troisième, à gauche, semble plutôt debout [5] : il lève la main pour parler ; son costume comporte une longue robe ou tunique bleuâtre, avec une ceinture, une sorte de plastron sur la poitrine et un col brodé, peut-être une couronne sur la tête [6]. Il semble que ce soit la fille d'Hérodiade demandant la tête du Baptiste [7]. Les deux personnages assis seraient Hérode et un convive.

La suite de l'histoire devait être peinte aux autres parties de cette voûte [8].

1. Une alternance pareille dans le costume de Jean a été observée à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 65). Voir l'explication donnée t. I, 1, p. 276.

2. Voir Lc, 3, 19-20, où la mention de ce fait suit immédiatement le récit de la prédication au bord du Jourdain. Par là est justifiée l'interprétation que nous allons donner de l'image suivante. Même assertion : Mt, 14, 3-4 ; Mc, 6, 17-18.

3. Ἐπηρώτων δὲ αὐτὸν καὶ στρατευόμενοι λέγοντες· τί ποιήσωμεν καὶ ἡμεῖς; (Lc, 3-14.)

4. Nous avons vu les deux épisodes fondus ensemble à Saint-Théodore (ci-dessus, p. 34-35). En plaçant, comme il l'a fait, le Baptême hors du cycle, le peintre a échappé à la difficulté d'ordonner chronologiquement, par rapport à cet événement, les différents épisodes que nous venons de parcourir.

5. En 1911, nous avons écrit : trois personnages assis. En 1927 (notation indépendante), nous avons indiqué, sans hésitation, deux personnages assis, un debout.

6. Ce costume fait exclure absolument les Noces de Cana.

7. Καὶ εἰσελθούσα εὐθὺς μετὰ σπουδῆς πρὸς τὸν βασιλέα ᾐτήσατο λέγουσα... (Mc, 6, 25.)

8. Voir t. I, 2, p. 517, à Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, une histoire de la mort du Baptiste qui ne paraît pas composée des mêmes épisodes qu'ici.

Femmes au tombeau. Seule image subsistant d'un cycle de la Passion qui ne pouvait être très développé. Elle-même, du reste, est en fort mauvais état. On distingue seulement, sur la droite, l'ouverture du tombeau en forme de porte cintrée, et plus à gauche l'ange assis, tourné vers la gauche [1].

Ascension. (Voir pl. 184, n° 2.) Sur le fond presque plat de la coupole, le Christ est assis, au centre d'une gloire formée d'orbes concentriques. Les quatre anges volants qui la soutiennent sont peints sur le haut du tambour, et un peu plus bas, la Vierge est entourée des apôtres. Ils sont séparés entre eux par des arbres à la manière archaïque. Par les poses, comme par l'ensemble des teintes et par la manière, cette scène ressemble à celle d'El Nazar (pl. 39, n° 1, 2).

Conclusion sur le cycle iconographique et l'ensemble du décor.

Il est manifeste que le cycle de cette chapelle se rattache, tant par sa composition que par le détail des scènes, aux cycles narratifs de l'époque archaïque. Une particularité notable est le développement qu'y prend l'histoire du Baptiste. Nous en avons déjà trouvé un exemple à Tchaouch In, dans le décor fort ancien de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste.

La manière rappelle aussi celle des peintures les plus archaïques de Gueurémé (décrites au chapitre IV), mais elle est plus fruste. On en a un bon spécimen aux scènes de l'Épreuve et du Voyage (pl. 185, n° 4), où l'on remarquera le traitement de la draperie par larges touches, sans demi-teintes. Il ressemble particulièrement à ce que l'on voit à El-Nazar (v. pl. 39, n° 2 ; 40, n° 2), décor que nous avons rattaché à la même série, mais d'une main plus maladroite (v. t. I, 1, p. 194). La parenté avec les décors archaïques de Gueurémé est plus proche ici que dans le petit cône.

Les visages aussi sont rendus à peu près de la même manière ; mais ils sont peints dans une teinte verdâtre qui, pour beaucoup d'entre eux, a tourné au noir. Voir notamment les médaillons de prophètes, au-dessus des mêmes scènes, qu'on comparera à ceux d'El Nazar (pl. 42, n° 3).

Ces médaillons sont entourés d'encadrements empruntés à d'autres modèles, peut-être un peu moins anciens, mais appartenant encore à l'époque archaïque. Ils ne sont pas enchaînés, ni formés de cordons de perles, mais de motifs divers ressemblant à ceux que l'on a vus à Qeledjlar Kilissé (pl. 45, n° 2 ; t. I, 1, p. XXVII, fig. II) et au pigeonnier de Tchaouch In (pl. 142, n° 1). Comme dans ces deux décors, l'in-

1. Voir l'image de Qarabach Kilissé (pl. 199, n° 2). Mais nous n'avons pas noté si le tombeau était également creusé dans un cône rocheux, ou constitué, comme dans les cycles archaïques, par un édicule. Vu le caractère du cycle de Belli Kilissé, cette dernière hypothèse est plus vraisemblable.

tervalle entre les médaillons est rempli par un ornement végétal, dont le principal élément est formé de bouquets d'épis (v. ci-dessous, fig. 100).

De même que dans les décors archaïques, *les motifs d'ornements* tiennent une grande place et nous rencontrons des modèles connus. La corde à deux brins, récemment retrouvée à Balleq Kilissé (ci-dessus, p. 267), sert de soubassement en plusieurs parties du décor (v. pl. 184, n° 3). Sous les scènes de l'Épreuve et du Voyage, un bandeau (en-tête du chapitre XIX, ci-dessus, p. 1, fig. 66) reproduit un motif qui, à la chapelle 6, ornait les arcs doubleaux [1]. En dessous, sur le retour de l'encorbellement un autre bandeau, fait d'un quadrillage en losanges avec semis de points, rappelle un motif vu à Toqale Kilissé (pl. 65, n° 1, en bas).

Un ornement très caractéristique et propre à cette chapelle, entoure la base du tambour à la voûte — ou plus exactement, au plafond de la partie centrale. Il est formé d'une série de losanges s'opposant par la pointe, avec des quarts de cercle qui dessinent, à chaque point de jonction, un fleuron quadrilobé. Le motif n'a pas encore été rencontré. Toutefois on se rendra compte qu'il est apparenté à un autre motif assez fréquent dans les chapelles archaïques de Gueurémé (figuré pl. 33, n° 5).

Sur la paléographie et l'orthographe nous ne saurions baser de conclusions fermes, vu le petit nombre des textes relevés ou visibles sur les photographies. Cependant rien en eux ne dément le caractère archaïque du décor ; et la forme des lettres paraît se rapprocher particulièrement de celle d'El Nazar [2].

1. Voir t. I, 1, p. 109-110, p. 146, fig. 17 et pl. 29, n° 1 (dans l'angle de gauche, en haut). Pour Belli Kilissé, v. pl. 184, n° 3. Un cliché 13/18, représentant le même sujet que pl. 185, n° 4, mais laissant voir en plus le présent ornement et le suivant, est déposé à la collection des Hautes Études.

2. A la planche 185, n° 1, on distinguera quelques ornements sur fond blanc (une croix en médaillon, des zig-zags, etc.), qui sont des additions postérieures. Il n'en a pas été fait état dans la description.

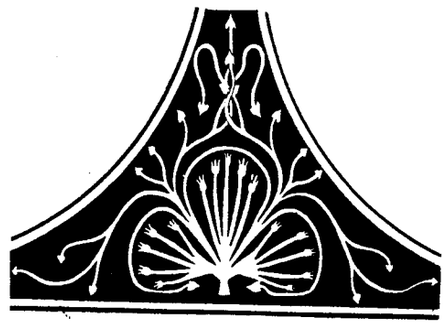


Fig. 100. — Motif d'ornement à Belli Kilissé II.

III. Chapelle dans le moyen cône.

Situé à niveau inférieur aux deux autres, ce cône de dimension intermédiaire plonge sa racine jusqu'au fond de la vallée [1]. Ses parties basses sont remplies d'excavations qui ont pu servir d'habitation. Le haut, taillé en forme de pylône, contient une petite chapelle, dont la façade s'orne d'une triple arcature. Au-dessus, la pointe du rocher, qui contenait encore une pièce étroite, a partiellement disparu.

La chapelle [2] se compose d'une nef rectangulaire mesurant à peu près trois mètres dans tous les sens et d'un sanctuaire aujourd'hui écroulé. L'entrée est latérale et s'ouvre au fond de la paroi droite. Chacune des trois parois s'orne d'une triple arcature. La voûte est un berceau porté par des encorbellements que borde une rangée de corbeaux réservés dans la masse [3].

Sous l'encorbellement, à droite et à gauche, un motif ornemental est fait de ces chevrons irisés, que les décorations archaïques de Gueurémé présentent souvent à l'archivolte des arcs, mais qui se trouvent ici répétés dans un sens différent [4]. Sous l'encorbellement du fond, un quadrillage analogue à ceux de Balleq Kilissé et d'autres chapelles [5].

Le décor peint, en très mauvais état, comprenait des images de saints aux parois, et un cycle rudimentaire à la voûte.

Aux parois, les saints occupent le fond et les côtés des arcatures aveugles et les pilastres qui les séparent.

A droite, la dernière arcature est occupée par la porte. Dans les autres, images partiellement détruites. On peut lire les noms :

1. Voir pl. 15, nos 1, 5.

2. Pl. 183, nos 1. 2. La deuxième photographie représente la paroi du fond. C'est par suite d'une distraction que la légende de la planche la désigne comme « paroi nord ». En dépit de l'orientation peu exacte, elle doit être appelée, d'après nos conventions, « paroi ouest ».

3. Ce sont ces corbeaux que certaines chapelles de Gueurémé ont imités en peinture. Voir, par exemple, la chapelle de la Théotokos (pl. 34, 35) et Toqale Kilissé (pl. 67, no 2).

4. Comparer le motif, visible pl. 183, no 1, à droite, avec pl. 33, no 1. A Saint-Théodore, le même motif a déjà paru sous forme de bandeau (ci-dessus, p. 47 et 56, fig. 70). Mais dans l'un et l'autre cas, il se développait en longueur, non pas, comme ici, en profondeur.

5. Voir ci-dessus, p. 266-267.

Ο ΑΓΙΟC ΟΡΕC[της]
Ⓐ ΠΡΟΚΟΠΗΟC
Ⓐ ΑΝΔΡΕΑC Ο CTPAT[ηλ]AT[ης]

Ce « mégalomartyr » paraît ici pour la première fois dans nos décorations cappadociennes [1].

Au fond, dans l'arcade centrale, plus large et plus profonde que les autres, Constantin et Hélène tenant la croix :

Ⓐ ΚΩΝCTANTHNOC
Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ

Sur les côtés de la même arcade, cintre et piédroits, quatre figures (deux superposées, de part et d'autre), parmi lesquelles :

[ο αγι]OC [Λεο]NTHOC
[η αγια] ΠΕΛΑ[για]

Sur le pilastre, à gauche de l'arcade :

Η ΑΓΙΑ ΑΝΑCTACIA

Au fond de la niche de gauche :

Η ΑΓ[ι]Α ΕΠΡΑΞΙΑ

Sur le pilastre, à droite de l'arcade centrale, on distingue un buste nimbé, entouré d'un encadrement rectangulaire que surmonte un fronton triangulaire. Le tout apparaît posé sur une colonne. C'est l'image d'un stylite, semblable à celle que nous avons rencontrée à Zilvé [2], probablement de saint Alypios, s'il est permis de restituer ce nom d'après trois lettres, seules visibles, et dont deux ne sont pas tout à fait certaines :

[Ο αγιος Αλυ]ΠΙΟ[S]

L'encadrement représenterait la logette ou guérite sous laquelle le saint s'abritait dans les débuts, bien que plus tard il l'ait supprimée [3].

1. Fête au 19 août (Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 907. Le *Guide de la peinture* le représente comme un vieillard (trad. Didron, p. 324 ; éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 159).

2. Voir pl. 143, n° 3, à droite de l'abside.

3. Delehaye, *Les saints stylites*, 1923, p. LXXXV, 159. Il semble qu'à Zilvé le buste de Siméon soit entouré d'un encadrement pareil, qui doit avoir la même signification, quoique le saint n'ait jamais eu aucun abri sur sa colonne. Mais l'usage de ces cabanes ou guérites fut assez fréquent, surtout parmi les stylites qui habitaient sous des climats plus ri-

Au fond de la niche de droite, un moine dont le nom est effacé. Sur le côté de la même niche :

Ο Α[γιος] ΑΡCΕΝΗΟC

On reconnaît l'ordre qui règne dans le décor de cette paroi : au centre le couple impérial ; d'une part, des saintes, de l'autre, des ascètes.

Sur la paroi gauche, le décor, qui était du même genre, est presque entièrement détruit. Aucun nom n'a pu être lu.

Au tympan de la paroi orientale, au-dessus de l'ouverture du sanctuaire, trois bustes de saints en médaillons (v. pl. 183, n° 1). Celui de droite porte le nom : Θ ΒΗΚΕΝΤΗΟC

Décor de la voûte.

La voûte est petite, car les encorbellements qui la supportent sont larges et réduisent notablement l'espace à couvrir en berceau. Aussi ne porte-t-elle qu'un nombre très restreint de scènes. C'est à peine si l'on peut parler de cycle. Toutefois l'ordre chronologique est observé. Mais entre les premières scènes et la dernière, il y a une lacune considérable.

Côté droit.

Annonciation. Ο ΧΕΡΕΤΙCΜΟC (v. pl. 183, n° 1). Il ne reste plus que l'ange (Γα)ΒΡΙΗΛ s'avançant vers la droite d'un mouvement rapide. Le pan de son manteau flotte derrière lui. A droite, bord de la maison devant laquelle se tenait la Vierge. Le reste est détruit. Ce qui subsiste ressemble à l'image de Sainte-Barbe (pl. 188, n° 1), et plus encore de la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 74, n° 1).

Visitation. Il ne reste plus que le bas des personnages.

Côté gauche.

Épreuve de l'eau. Ici encore, le bas seul de la peinture est conservé ; mais l'identification est certaine. Comme elle fait suite à la Visitation, il faut conclure que le tympan occidental ne comportait pas de scène [1].

goureux que celui de Syrie (v. Delehaye, *id.*, p. CLVIII-CLIX). Dans la Cappadoce aux rudes hivers, on comprend que de tels abris aient été jugés indispensables au point de devenir habituels en toute représentation de stylite. A Toqale Kilissé, saint Siméon est représenté dans une niche creusée au sommet de la colonne et surmontée d'un toit (v. t. I, 2, p. 326).

1. Ses dimensions, qui doivent répondre à celles du tympan oriental, ne le permettaient pas.

Présentation de Jésus au temple. Η [Υ]ΠΟ[π]ΑΝ[τη]. (V. pl. 183, n° 1.) Par sa composition, la scène ressemble à celle du petit cône. Dans la partie droite, il ne reste que le bas des personnages ; le reste est conservé. Au-dessus de l'autel bordé d'un double rang de perles, on voit Jésus, dans les mains de sa mère, tendre les bras en avant. A droite, le vieillard (CIMEON) s'incline, les mains couvertes ; puis Anne (ANA Η ΠΡΟΦΙΤΗ[ς]) lève le bras droit pour prophétiser. Dans le fond, ciborium du temple. Bien que le dessin des draperies ressemble à celui du petit cône et que, pour le personnage de Siméon notamment, les plis se répondent presque absolument la facture est différente et rappelle celle du grand cône et des chapelles archaïques de Gueurémé : le manteau du vieillard est vert avec de larges taches de lumière et d'ombre sur lesquelles se dessinent en blanc les faisceaux de plis [1].

En somme, cette chapelle se rattache, par la décoration, aux deux précédentes, et doit être rangée avec elles parmi les monuments de l'époque archaïque.

1. Ceci confirme l'hypothèse que l'état actuel des images dans la nef centrale du petit cône résulte d'un repeint, qui aurait respecté jusqu'aux lignes mêmes de la composition primitive.

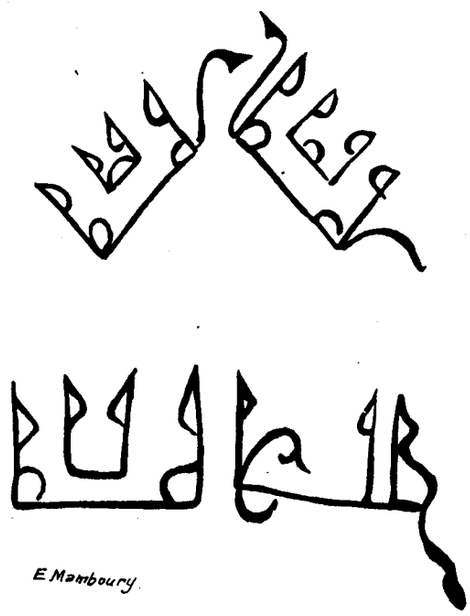


Fig. 101. — Ornements coufiques à Sainte-Barbe.

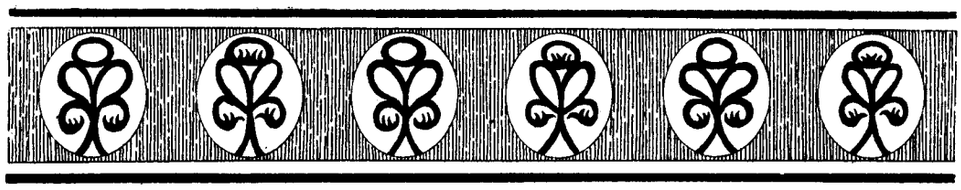


Fig. 102. — Bandeau à Sainte-Barbe.

CHAPITRE XXVIII

SAINTE-BARBE

Le monument et l'inscription dédicatoire.

La chapelle de Sainte-Barbe a depuis longtemps attiré l'attention des voyageurs en raison du bon état de ses peintures, et peut-être plus encore à cause de l'inscription qui les date[1]. C'est un des rares monuments de Cappadoce dont le nom ancien nous soit connu par un texte épigraphique[2].

Elle est située au fond de la branche sud de Soghanle Déré, dans un groupe de cônes qui, outre la chapelle, abrite des habitations monastiques. L'entrée est vers le fond du cirque formé en cet endroit par les flancs du ravin ; en sorte que le voyageur, en s'en approchant par le bord du ruisseau, n'aperçoit que les ouvertures des pièces situées derrière l'abside[3].

La chapelle se compose de deux nefs parallèles, peut-être distinctes autrefois, aujourd'hui réunies par un large passage, ayant chacune leur porte extérieure et un petit narthex cruciforme[4].

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 145-148. Grégoire, *Voyage d'exploration*, p. 103-108. Vu l'importance du monument, rappelons ici les anciennes publications de Lévidis, Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί..., p. 138, Pridik (d'après Smirnof), *Inscriptions d'Asie Mineure* (dans le *Journal du Ministère de l'Instruction publique*, t. 328, 1900, *Section de philologie classique*), p. 34-35 (en russe), J. Strzygowski, *Kleinasien*, p. 151-152 (d'après Smirnof).

2. Voir ci-dessus, p. 157, n. 1.

3. Voir pl. 14, n° 4, au fond, vers la droite. Sur le plan de la planche 180, au n° 9.

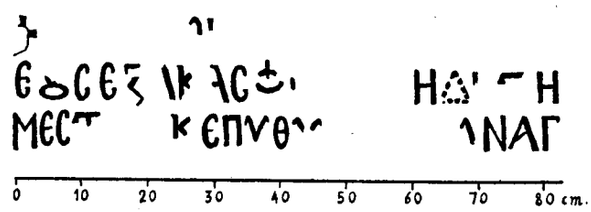
4. Voir pl. 160, n° 4. Le plan de la chapelle principale, où nos mesures ont été contrôlées par de nombreuses photographies, peut être considéré comme exact. Celui de la chapelle latérale, fait

Ce sont deux vaisseaux rectangulaires, de même forme, mais de dimensions inégales. Leur voûte en berceau d'un tracé presque régulier, l'arc en plein cintre du sanctuaire, les chancels qui le ferment, donnent au monument une apparence archaïque. Par une exception assez rare, les deux berceaux sont divisés, vers le milieu, en deux parties, par un arc doubleau reposant sur des pilastres. L'un de ces derniers, dans la chapelle latérale, a disparu lors de l'établissement ou de l'élargissement du passage entre les deux nefs.

De la chapelle de gauche, sans peintures et sans autre ornement que des croix en relief, peu nombreuses, nous ne dirons rien. Signalons seulement une tombe, creusée tout près du passage, et au-dessus, du côté de la tête, un fragment d'épitaphe peint en lettres rouges sur un enduit de chaux :

Inscr. 181. Εκυμυθ(η) η δουλ[η τ]ου θ(εο)υ Η....
[θ]υγατι[ρ τρυ....
.ων...

Beaucoup plus importante est l'inscription qui se lit au fond du vaisseau principal, au bas de la lunette. Elle a été publiée plus au moins complètement par les différents auteurs cités au début de ce chapitre. Nous-même l'avons discutée et avons comparé nos copies à celles de nos prédécesseurs, dans les *Mélanges* de Beyrouth (t. VI, 1913, p. 382-385). Au même endroit, nous donnions un fac-similé qu'il est inutile de reproduire ici, car le lecteur a sous les yeux la photographie qui a servi à l'établir[1]. On y distingue très bien tout ce qui est conservé du texte. Mais nous ajoutons la copie, faite avec le plus grand soin, en 1927, de tout ce que nous avons pu reconnaître alors du début des lignes.



d'après des mesures sommaires du P. Gransault, est moins sûr. Nous n'avons pas tenu compte d'une irrégularité de la paroi nord notée, sans autre précision, en 1927. Il est possible, que, dès le début, une communication ait existé, entre les deux vaisseaux ; mais elle a été élargie dans la suite.

1. Pl. 189, n° 1. Comme document, il convient d'ajouter la partie supérieure de la photographie pl. 189, n° 2 (sacrifiée sur notre planche), où le début des lignes apparaît à une plus grande échelle. Elle nous a permis de contrôler les éléments du fac-similé que nous donnons ici.

Cette copie confirme celle de Smirnof, faite en 1895, et publiée par Pridik dans le *Journal* (russe) *de l'Instruction publique*, en 1900. Le texte était alors en meilleur état que nous ne l'avons retrouvé à nos différents voyages. Smirnof a vu des lettres qui, dès 1907, étaient effacées[1]. En 1911 et 1927, d'autres encore avaient péri.

Voici, en caractères épigraphiques, la copie de tout ce qui a pu être lu, soit par nous, soit par nos devanciers. Nous donnons comme certaines, outre les lettres dont nous avons pu nous assurer personnellement, celles qui apparaissent telles d'après les copies de Smirnof et de M. Grégoire[2]. Nous pointons en dessous les lettres douteuses. Celles qui manquent sont remplacées par autant de points, le nombre en étant approximativement déduit de la longueur des lacunes[3].

Inscr. 182.

+.....ΙΘΙ.....ΟC...ΑΓΙΑCΒΑ..ΑΡΑC·:·ЄΠΗΒΑCΗΛΗΑCΚΩ...ΝΤΗΝȣS·ΑC·ΛЄΙȣ
ЄΟCЄΞΑΚΑCΦ...Є ΗΔΙ·ΤΗΟΝΟC Δ ΚЄΜΜΑΗȣ·:·ΗCΗΤΑCЄΔΗΑCVΝΔΡΟΜΗCΒΑCΗΛЄΙȣΔΙΟ
ΜΕCΤΙ·ȣΚЄΠVΘV....ΑΝΑΓΗΝΟCΚΟΝΤЄCЄVΧЄCΤЄVΠЄΡΑVΤΔΙ·ȣΝΚΝ ∾

La lecture de toute la partie droite ne présente aucune difficulté et les restitutions sont certaines. Au début des lignes, il reste encore des parties douteuses.

L. 1. Pour le premier mot nous préférons εκαλιεργιθι à ανεκενισθι (plus court et qui, pour cette raison, paraîtrait préférable), à cause des trois lettres ΙΘΙ relevées — quoique non certaines — en 1911.

L. 2. Le premier mot était ετους, les trois lettres médianes étant représentées par la ligature ȣ combinée avec la ligature ȣ : la forme aplatie de Ο et la branche gauche de V, observée en 1927, ne permettent aucun doute à cet égard. C'est de la même façon qu'était écrite, à la fin du texte, la dernière syllabe du mot αυτου (on voit la branche droite de V).

Ensuite, aucune autre lecture ne peut être admise que : εξακας. Ce mot qui n'est qu'un substantif fabriqué sur ἑξάκις (comme ἑξάς l'est sur ἕξ) remplace le chiffre

1. Témoin le fac-similé de M. Grégoire (*Rapport*, p. 103). Par contre, M. Grégoire, ayant l'avantage de mieux comprendre ce qu'il transcrivait, a reconnu quelques détails qui avaient échappé à son prédécesseur. Ainsi, à la fin du mot διομεστικου, il a lu Ȣ là où Smirnof n'avait vu que Ο.

2. L'accord des deux copies donne une certitude absolue. Le témoignage d'une seule peut encore être tenu pour sûr lorsqu'il s'accorde avec nos observations de 1911 et 1912, ou 1927. De nos premiers voyages, nous n'avons qu'une copie faite par le P. Gransault, assez incomplète, mais qui fournit encore quelques confirmations utiles.

3. Tenir compte du fait qu'à la fin des lignes, surtout à la seconde, les lettres vont diminuant de grandeur (ce que nous ne pouvons exactement reproduire en notre copie). En outre, il semble qu'il y ait eu, çà et là, quelques blancs, par exemple avant et après le mot ηδεκτηονος (ils peuvent résulter de la disparition de groupes de points).

des mille, ϛ. Car, par un caprice qu'il n'est pas facile d'expliquer, mais qui n'est pas sans exemples [1], le peintre a écrit sa date partie en lettres, partie en chiffres.

Vu l'étroitesse de l'espace, le second chiffre de la date, celui des centaines, n'était pas écrit en toutes lettres. Un examen attentif nous a fait reconnaître des éléments qui ne peuvent avoir appartenu qu'à un Φ. Étant donné le chiffre de l'indiction et le règne impérial, la date se complétait par l'un des deux nombres ιδ′ ou κθ′. Nous avons noté sur place, en 1927, que le premier paraissait mériter la préférence : nous l'admettons comme probable.

La graphie ηδικτηονος est certaine ; comme, un peu plus loin, la dittographie : ης ης τας, et la graphie : διομεστικος.

L. 3. Compléter le titre du donateur Basile est chose difficile. M. Grégoire, qui lisait : ϵπγθc, proposait : ἐπὶ θ[έματος Χαρσιανοῦ?], ce dernier mot étant représenté par une abréviation. Mais la place manque pour un nom propre si abrégé qu'on le suppose. Nous pensons d'autre part que, dans les deux membres unis par la conjonction κ(αί), il ne faut pas chercher deux titres différents. Le second membre serait un complément du premier et remplacerait un génitif, de sorte qu'en admettant la copie de M. Grégoire il faudrait lire : διομεστι[κ]ου κ(αι) επυ θε[ματον] qui équivaudrait à la dignité de δομεστικοῦ τῶν θεμάτων [2]. La forme διομέστικος, que prend le premier mot sous la plume du rédacteur de l'inscription, nous avertit qu'il ne faut pas chercher dans ce texte toute l'exactitude des formules protocolaires et autorise, croyons-nous, l'exégèse que nous venons de faire.

Mais le « Domestique des Thèmes » était un grand personnage et il est peu probable qu'il eût admis une rédaction si négligée. D'ailleurs, la copie de Pridik (ϴV), confirmée par le fac-similé ci-dessus, doit être retenue comme certaine, et oblige à chercher dans une autre direction [3].

On trouve aussi des δομέστικοι dans le clergé de la Grande Église, tel que le décrit à une époque tardive, le Pseudo-Codin ; mais le témoignage du Porphyrogénète

1. Particulièrement dans les souscriptions de manuscrits. Voir les exemples cités dans les *Mélanges* de Beyrouth, t. VI, p. 384, n. 1. On en peut rapprocher aussi la très curieuse inscription de Priène (Grégoire, *Rec. des inscr. gr. chrét. d'Asie Mineure*, n° 123) où l'on voit réunis, probablement pour former un total isopséphique, des nombres en toutes lettres et en langue sémitique, et des lettres qui ne peuvent être expliquées que comme des chiffres grecs.

2. Cette dignité est nommée comme distincte de celle de δομέστικος τῶν ἀνατολικῶν θεμάτων et δομέστικος τῶν δυτικῶν θεμάτων aux chapitres IV et V du Pseudo-Codin (*De Offic.*, éd. Bonn, p. 27, 12 ; 43,1). Dans la liste des « Officiers du palais » donnée au chapitre II, ces deux dernières dignités seules sont citées (*id.*, p. 12). Mais dans une liste équivalente reproduite au commentaire de Gretser-Goar (*id.*, p. 172-173) on retrouve, avant les deux autres, ὁ δομέστικος τῶν θεμάτων, qui leur est supérieur.

3. A la rigueur on pourrait imaginer que le peintre, en écrivant επυ θυματων, ait voulu représenter la forme : ἐπὶ θημάτων ; mais c'est là une hypothèse peu vraisemblable.

montre que le titre existait dès le dixième siècle dans la hiérarchie ecclésiastique [1]. Ce sont des officiers de rang inférieur, mais cela ne veut pas dire qu'ils fussent nécessairement peu fortunés : sous Léon VI, un « domestique » de la « Nouvelle Église » était « un vieux clerc extrêmement riche » [2]. C'est ainsi que l'on peut se représenter notre Basile; assez riche pour pouvoir faire peindre à ses frais une chapelle en Cappadoce (son pays d'origine, ou le lieu de sa retraite), mais peu raffiné si l'on en juge par le langage que parle sa dédicace et par le talent fort médiocre dont il se contente chez son décorateur. Il peut, du reste, n'avoir pas appartenu à Sainte-Sophie ; mais à une église moins importante de la capitale ou de quelque autre ville considérable [3].

Si l'on veut préciser ses fonctions, il semble qu'il faille en faire un ὁμέστικος τῶν θυρῶν, office placé par le Pseudo-Codin dans la neuvième « pentade » des clercs de la Grande-Église. Les « domestiques des portes » y occupent le premier rang ; mais cette « pentade » est la dernière [4]. Nous supposons que le titre était écrit sous la forme : δομέστικος καὶ ἐπὶ θυρῶν.

La fin du texte reproduit une formule connue.

Le tout se lira donc :

+[Εκαλιεργ]ιθι [ο ναος ουτ]ος [της] αγιας Βα[ρϐ]αρας, επη βασηληας Κω[στα]ντηνου (και) [Β]ασ[ι]λειου,
ε[τ]ους εξακας φ[ιδ΄? κ]ε ηδι[κ]τηονος δ΄, κε μη(νι) Μαηου, ης <ης> τας ε΄, ὁηα συν-
ὁρομης Βασηλειου δι-
μεστι[κ]ου κ(αι) επυ θυ[ρον· υ] αναγηνοσκοντες ευχεστε υπερ αυτ[ο]υ δι[α] τον
Κ(υριο)ν.

La décoration a donc été achevée le 5 mai d'une indiction 4, sous le règne de Basile II et Constantin IX, probablement en l'an 1006, peut-être en 1021.

Cette date est celle de tout le décor, car on y peut observer une remarquable unité de facture. Mais il est probable que le creusement de la chapelle, dont les lignes ont un caractère archaïque, remonte à une époque antérieure.

1. *De Cerim.*, II, 52, éd. Bonn, p. 748. Ils sont qualifiés ici de « grands domestiques », mais il s'agit des deux « domestiques », chefs des deux chœurs que le Pseudo-Codin place dans la cinquième « pentade », à la suite du « protopsalte ».

2. Ἱστέον ὅτι ἐπὶ Λέοντος τοῦ φιλοχρίστου καὶ ἀειμνήστου βασιλέως ἦν ὁ Κτενᾶς ἐκεῖνος, γέρων κληρικὸς πάνυ πλούσιος, ὅστις ἦν καὶ δομέστικος εἰς τὴν νέαν ἐκκλησίαν (*De Adm. Imp.*, éd. Bonn, p. 232).

3. A part les protospathaires Sképidis que l'on rencontrera aux chapitres suivants (inscr. 186, 206), la plupart des donateurs nommés dans les inscriptions cappadociennes paraissent être gens d'église. C'est encore une raison pour voir en Basile un « domestique » ecclésiastique.

4. Codinus, *De Off.*, éd. Bonn, p. 6. Sur cette fonction, voir le commentaire de Gretzer-Goar, *ibid.*, p. 159.

Décor du narthex.

Le narthex, de très petites dimensions, est cruciforme. Sur la partie centrale se creuse une calotte dont la surface intérieure ressemble plus à celle d'un cylindre aplati que d'une demi-sphère (v. pl. 194, n° 1). Son pourtour est orné du motif qui sert d'en-tête au chapitre xxx (fig. 107) ; et sur le fond, une croix, peinte dans un champ rectangulaire, est acostée des quatre sigles :

Inscr. 183.

$\overline{\text{A}}$ $\overline{\text{M}}$
$\overline{\Pi}$ ///

La lettre détruite devait être Ϛ [1]. Et il faut résoudre :

Ἀ(ρχὴ) Μ(ωσαϊκῆς) Π(ίστεως) [Σταυρός]

Les quatre bras de l'espace cruciforme ne sont que des arcatures peu profondes, portant une figure au fond de chaque tympan et deux autres au revers de l'arc qui l'encadre.

Au-dessus de la porte donnant dans la chapelle, Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$) avec l'Enfant qui l'embrasse. Bien que la manière soit autre, la pose est à peu près la même que dans une niche de la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 81, n° 3). Dans le champ, à gauche, on peut lire à grand peine les fragments que voici d'un texte à demi effacé.

Inscr. 184.

CHI////////////////
CATONACOMA
////OI////////////////
ΛΑΝ/////////

Paroles, probablement inspirées d'un texte liturgique, et qui semblent à lire : Σὴ ι (σὺ εἶ) [βασιλισ]σα τον ασομα[τ]ο[ν.....

1. Voir, dans *Byz. Zeitschr.*, XXVII, 1927, p. 360, les mêmes sigles (mais dans l'ordre ΑΠΜϚ) accostant une croix à Trikkala en Thessalie, avec plusieurs autres groupes parmi lesquels : ΤΚΠΓ (τόπος κρανίου παράδεισος γέγονε). (Nous avons vu une croix toute semblable, avec la même série de sigles, croyons-nous, à Monembasie.) Ceci montre qu'à Elmale Kilissé (t. I, 2, p. 433) nous avons eu tort de supposer cette dernière formule, dont nous intervertissions assez arbitrairement les termes. En réalité, il fallait y reconnaître les mêmes lettres et dans le même ordre qu'à Trikkala. Pour l'interprétation que nous adoptons, voir Βυζαντίς, I, 1909, p. 132. On a proposé aussi : Ἀδὰμ πεπτωκὼς μετέστη σταυρῷ (*Échos d'Orient*, XXXII, 1933, p. 359) ; mais cette interprétation qui s'accorde avec le groupement de Trikkala et d'Elmale Kilissé n'autoriserait guère celui de Sainte-Barbe : elle semble donc exclue.

Cette interprétation [1] est confirmée par la présence de deux anges peints à la douelle de l'arcade qui, les mains voilées, inclinent la tête vers la Vierge, comme pour lui rendre hommage. Ils sont désignés par les mots : ΑΓΕΛΟC (*sic*), ΑΝΓΕΛΟC.

Dans le bras droit : au tympan, Ⓐ ΤΑ[ρ]ΑΧΟC, en buste, cheveux blancs et longue barbe ; à la douelle de l'arc : Ⓐ ΠΡΟΒΟC (cheveux noirs) et Ⓐ ΑΝ[ὸρονιχος]. Plus bas, sur la paroi du fond, un saint militaire, lance en main.

Dans le bras gauche : Ⓐ ΜΗΝΑC, en buste, cheveux blancs, barbe courte ; à la douelle de l'arc : Ⓐ ΒΗΧΤΟΡ (*sic*) et Ⓐ ΒΗΚΕΝΤΗΟC [2]. Sur la paroi du fond, encore un saint militaire.

Dans le bras ouest, à la douelle de l'arc, sur la porte d'entrée : Ⓐ ΝΗΚΗΦΟΡΟC et [ο α Ελπιδι]ΦΟΡΟC .

Décor de l'abside.

Le décor de l'abside n'est pas tout à fait pareil à celui des chapelles archaïques de Gueurémé. Dans la conque, on voit bien le Christ trônant au centre d'un ciel étoilé, entre les quatre symboles placés dans l'ordre consacré (pl. 186, n° 2), mais ceux-ci ne portent pas les noms empruntés aux participes liturgiques [3]. En outre en dehors de la gloire apparaissent deux figures prosternées à terre, les mains en avant : Adam à la droite du Seigneur, Ève à sa gauche (ΑΔΑΜ, ΕΒΑ).

Enfin, les autres symboles apocalyptiques ne sont pas directement joints au Christ en gloire, mais placés plus bas, dans un enfoncement de la paroi en dehors de l'encadrement qui limite le décor de la conque (v. pl. 191, n° 3). Ce sont : à gauche, l'Hexaptéryge (ΕΞΑVΤΕ[ρ]VΓΟΝ) aux ailes ocellées ; à droite, le Tétramorphe (ΤΕΤΡΑΜΟΡΦΟC) : tête d'aigle en haut, tête de bœuf à droite, tête de lion rugissante à gauche (v. chap. xxx, fig. 109). Entre eux, dans le haut, deux paires de roues enflammées et semées d'yeux (Η ΤΡΟΧV), en dessous desquelles un encadrement, partiellement conservé, devait enfermer la mer de cristal : elle a disparu par suite de l'ouverture d'une lucarne donnant dans une pièce située derrière l'abside.

Sur la paroi circulaire, on a, dans le bas, une rangée de docteurs, et un peu plus haut, diverses figures.

Les docteurs ont tous même costume et même attitude : omophorion sur les

1. Elle nous a été suggérée autrefois par N. P. Kondakof, à qui nous avions communiqué nos images cappadociennes de la Vierge. Nous devons ajouter qu'il ne croyait pouvoir attribuer ni cette peinture ni cette légende au XIe siècle. (Voir son *Iconografija Bogomateri*, t. II, 1915, p. 144-145, où nous croyons qu'il vise précisément la présente image.) A son avis, il y aurait eu là un repeint : hypothèse qu'il ne nous paraît pas possible d'accepter, vu le caractère de la peinture.

2. Les trois martyrs sont fêtés ensemble le 11 novembre. (V. Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 211.)

3. Voir t. I, 1, p. 69.

épaules, livre tenu de la main gauche couverte, la droite bénissante ou ramenée sur la poitrine. Le phélonion est de teinte variée et laisse dépasser l'extrémité de l'épitrachélion. L'épigonation se distingue à quelques figures. Le groupe, divisé en trois séries, était particulièrement nombreux.

La première série, à gauche, est détruite.

La seconde, derrière l'autel, sous les symboles apocalyptiques (pl. 191, n° 3), comprend :

Ⓐ ΚȣΡΝȣΤ[ος] [1]
Ⓐ ΑΘΗΝΟΓЄΝΗΟϹ
Ⓐ ΛЄΟΝΤΗΟϹ [2]
Ⓐ ΒΑϹΗΛЄΙΟϹ

La troisième, à droite, de plus grande taille (pl. 91, n° 4) :

Ⓐ Ι̅Ω̅ Ο ΧΡΥϹΟϹΤ̅ΜΟϹ
Ⓐ [Βλ]ΑϹΗΟϹ Ο ΗЄΡΑΡΧΗϹ
Ο ΑΓΙΟϹ ΝΗΚΟΛΑΟϹ
Ⓐ ΘЄΟΦΥΛΑΚΤΟϹ

Au-dessus des deux groupes extrêmes de docteurs, médaillons des évangélistes (v. pl. 187, n° 1). A gauche : ΛȣΚΑϹ, ΜΑΤ[θεος]. A droite : ΙΩ(ανης), [Μαρκος].

Entre le groupe de droite et le groupe central, une niche a été creusée, dont le bas porte un simple ornement quadrillé (v. pl. 191, n° 3, à gauche), et le tympan un personnage en orant désigné par les mots : Ο ΑΓΙΟϹ ΔΑΝΗΗΛ Ο ϹΤΗΛ[ιτ]ΗϹ [3].

Sur les côtés de la même niche, deux saints vus à mi-corps, dont l'un est [Ιω]ΑΝΗϹ Ο ΚΑΛΙΒΗΤΗ[ς]

1. Κορνοῦτος, évêque d'Iconium et martyr. Fête au 12 septembre (*Synax. Eccl. Const.*, col. 38 ; — une variante donne la forme Κουρνοῦτος). La représentation de cet évêque est exceptionnelle : il ne figure pas au Guide de la peinture. Elle s'explique, sans doute, ici par la dévotion particulière du donateur Basile, du peintre ou de quelque personnage influent du monastère, qui pouvait être originaire d'Iconium.

2. Il s'agit probablement de Léontios, évêque de Césarée de Palestine qui intervient dans l'histoire de saint Procope (*Synax. Eccl. Const.*, col. 808). Il n'est pas nommé comme saint au Synaxaire de Constantinople, mais on conçoit que, dans la région d'Urgub (Saint-Procope), il ait pu être vénéré comme tel. Ce serait encore, comme pour saint Kornoutos, un exemple de dévotion locale. — Il n'est cependant pas impossible que, par suite d'une confusion entre Λέων et Λεόντιος, le saint ici désigné soit saint Léon de Rome (il a figuré à Toqale Kilissé, t. I, 2, p. 320).

3. Il n'est pas impossible que l'ornement peint sur le bas de la niche ait prétendu représenter la colonne ; car les deux saints latéraux sont à la même hauteur, ce qui est peu naturel s'il s'agit d'un simple motif décoratif.

Enfin, au-dessus de cette niche, encore un buste de vieillard en orant : ⊙ CIMЄON, (qui paraît être le stylite).

L'autel, réservé dans la masse, est séparé de la paroi du fond. Sur sa face antérieure il porte, fait assez rare, une image de Jésus-Christ vu à mi-corps, livre en main et bénissant.

A la douelle de l'arc, entre le sanctuaire et la nef, cinq médaillons non enchaînés sont séparés par des fleurons et palmettes (v. pl. 187, n° 1). Le médaillon du sommet (v. pl. 191, n° 2 ; chap. xxx, fig. 108) contient une croix et les quatre sigles connues :

Inscr. 185. $\overline{\Phi}$ $\overline{X}$ / $\overline{\Phi}$ $\overline{\Pi}$ Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσι.

Dans les autres, des prophètes ainsi disposés [1] :

à gauche :	à droite :
⊕ ∴ $\overline{\Delta A \Delta}$	⊕ ∴ COΛOMON
⊕ ∴ IΛH[ας]	⊕ ∴ HCAIAC

Plus bas, sur les piédroits, deux diacres vus à mi-corps :

à gauche :	à droite :
⊙ CTЄΦANOC	⊙ POMANOC

Ils sont représentés exactement comme les diacres d'Elmale Kilissé et Qaranleq Kilissé [2], avec l'orarion sur l'épaule gauche, l'encensoir dans la main droite et, sur la gauche voilée, une pyxide eucharistique, dont la forme cylindrique est nettement indiquée [3]. Il est intéressant de trouver ici, au début du onzième siècle, cette représentation que paraissaient ignorer les peintres archaïques de Gueurémé, mais

1. Voir aussi pl. 188, n° 1, et 190, n° 2. Ici et plus loin, le monogramme n'est pas tout à fait tel que nous l'imprimons : il y manqne la lettre C.

2. Voir pl. 117, n° 4, et t. I, 2, p. 605-606, où nous complétons et corrigeons l'interprétation donnée précédemment.

3. Sur le sens de cet attribut, voir notre étude : *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient* (Εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου, Athènes 1935, p. 403-416), où, par une fâcheuse omission, nous ne mentionnons pas les deux diacres de Sainte-Barbe, qui constituent pourtant le plus ancien exemple d'une telle représentation. N'ayant pas de photographie de détail de ces deux figures fort endommagées, nous ne les avions pas encore remarquées sur la vue d'ensemble, pl. 187, n° 1. A la loupe on les y distingue très bien. — Quoique le sujet soit coupé au bas de la pyxide, on voit clairement que la main, sur laquelle celle-ci reposait, n'était pas nue.

qui était devenue commune à l'époque des églises à colonnes. Sainte-Barbe nous fait connaître le moment précis où elle a pénétré en Cappadoce [1].

Les chancels de médiocre hauteur, qui s'appuient sur les piédroits, portent, sur leur face interne, deux images de saints non identifiés, et sur l'autre face, regardant la nef, deux archanges vus à mi-corps, un long sceptre dans la main droite, le globe sur l'autre main. Celui de gauche est presque détruit, mais l'autre, d'un beau dessin, est bien conservé [2]. Ce sont les deux Taxiarques : ils gardent l'entrée du sanctuaire ; et les deux diacres placés un peu plus haut, sur les piédroits, quoique d'allure moins martiale, ont un office analogue.

Figures à la voûte. — Les Sept Dormants.

Dans la nef, les figures isolées sont nombreuses : à l'arête de la voûte, à la douelle de l'arc doubleau, au bas des parois.

A l'arête de la voûte, six médaillons non enchaînés représentaient encore des prophètes. Trois seulement sont conservées, dans la travée supérieure (pl. 191, n° 2) :

Daniel, reconnaissable à son costume.
IEZEXHAC, couronne en tête [3],
[Ιερ]ΕΜΙΑC, vieillard.

Sur la douelle de l'arc doubleau, le peintre a représenté non des médaillons, mais des bustes en des encadrements rectangulaires qui veulent imiter des tableaux pen-

1. On peut même se demander si elle n'en serait pas originaire ou, du moins, ne proviendrait pas des milieux monastiques d'Asie Mineure ; car, à la même époque, Constantinople semble l'ignorer : ce n'est pas ainsi que les diacres sont représentés dans le *Ménologe de Basile II* qui, si l'attribution communément admise est juste, serait à peu près contemporain de Sainte-Barbe. Observons enfin que la présente décoration, plaçant les diacres aux piédroits du grand arc, inaugure une tradition qui se retrouvera dans un certain nombre de monuments comme les églises de Boïana et Néréditsa. D'autres les déplacent légèrement pour les mettre aux parois du sanctuaire (Sainte-Sophie de Kief), ou dans ses annexes (Daphni, Curtéa de Argès). Aux diacres signalés dans le travail ci-dessus cité, on en pourrait ajouter d'autres, par exemple ceux qui ornent l'embrasure d'une fenêtre dans une église ruinée de la gorge de Tedzam en Géorgie (N. I. Tolmacevskaja, *Freski drevnej Gruzii*, Tiflis, 1931, fig. 18. L'auteur leur attribue une haute antiquité et parle du XIe ? et XIIe siècle, — v. p. 10). — En somme, c'est généralement au voisinage de l'autel que l'on place les diacres, comme leur fonction le demande. Les églises à colonnes de Gueurémé, en les transportant au fond de la nef ou dans les bas côtés, commettent un contre-sens qui accuse une imitation et atteste l'ignorance du décorateur.

2. Voir pl. 202, n° 1. Nous l'avons appelé « Michel », mais à vrai dire le nom est effacé. Cela est, d'ailleurs, sans importance car les deux archanges (qui ne pouvaient être que Michel et Gabriel) étaient pareils.

3. Voir l'aquarelle de M. Mamboury, pl. 193.

dus à une muraille. Il a été jusqu'à figurer l'anneau et le clou qui servent à les accrocher. Il devait y avoir, à l'origine, quatre figures de chaque côté. Celles de droite sont presque détruites (v. pl. 188, n° 1) ; à gauche, trois sont bien conservées ; au-dessus, l'enduit est tombé (v. pl. 190, n° 1). Les noms étaient écrits en dessous de chaque tableau. A gauche, on lit, de bas en haut :

MAPTHNOC
ΔHOMIΔHOC
IANBΛIXOC [1]
//////TΔΔI·NOC

Il n'est pas douteux que ces noms ne soient empruntés à une liste des Sept Dormants. Tous les visages conservés sont imberbes [2]. Ce sont donc les sept « Enfants d'Éphèse » — νέοι ἀγένειοι, suivant le mot de Denys de Fourna — que le peintre a représentés. Mais comme l'arceau comportait naturellement huit tableaux, il a dû ajouter une figure étrangère au groupe : peut-être celle de leur mère, dont une vieille tradition, attestée, vers 530, par Théodosius, gardait le souvenir [3]. A moins qu'il n'ait porté le nombre des Dormants à huit, imitant en cela certains textes syriaques qui, à vrai dire, semblent ne donner ce chiffre que par accident [4]. On

1. Voir pl. 191, n° 1 où l'on observera le clou et l'anneau du tableau placé en dessous.

2. Malgré la détérioration de la série de droite, on peut reconnaître que les costumes et les visages étaient pareils. De ce côté, aucun élément d'aucun nom n'est visible. Les lettres AXIM, qui paraissent en dessous du premier tableau, sont un graffite moderne.

3. « In provincia Asia ciuitas Epheso, ubi sunt septem fratres dormientes et catulus Viricanus ad pedes eorum ; nomina eorum id est : Achellidis, Diomedis, Eugenius, Stephanus, Probatus, Sabbatius et Quiriacus, quorum mater Caritina dicitur graece, latine Felicitas. » (Theodosius, *De situ Terrae Sanctae*, n° 26, dans Geyer, *Itineraria Hierosolymitana*, Vienne, 1898, p. 148.)

4. Jacques de Saroug (mort en 521/22), dans une homélie versifiée qui est le plus ancien document que nous possédions sur le sujet, nomme à deux reprises un des Dormants « et ses sept compagnons » ; mais ce n'est, sans doute, qu'une manière de parler erronée résultant d'une distraction. (Traduction latine dans les *Acta sanctorum*, juillet, t. X, p. 387-389 ; n° 3 : « Aperuit os suum filius hyparchi et septem sodales ejus » ; n° 10 : « dixit puer [Jamlichus] : — ecce in montis vertice dormivi ego et septem sodales mei ». Texte syriaque dans Guidi, *Testi Orientali inediti sopra i sette Dormienti di Efeso*, Roma 1885 [extrait des *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, CCLXXXII] p. 18-23, qui ne donne pas de traduction, celle des *AA.SS.* étant déclarée exacte. Une seconde recension plus longue, avec traduction italienne, *ibid.*, p. 23-32, reproduit les mêmes passages. Guidi ne se prononce pas sur l'antériorité de l'un ou l'autre document.) — Dans les recensions syriaques de la légende, on trouve une liste de huit noms : Makhsimiliana, Iamlikha, Martelos, Daïnousos, Ioanis, Sérapion, Ekhsakoustodianos, Antoninos. (Voir la rédaction publiée, comme primitive, par A. Allgeier. *Oriens Christianus*, N. S., VI, 1916, p. 1-43, notamment p. 4, 36.) Même liste, dans la recension qui nous est conservée par Denys de Tellmahre au IXe siècle (Guidi, *ibid.*, p. 42). Comme il est très peu vraisemblable que la rédaction syriaque soit antérieure à la grecque (v. P. Peeters, *Anal. Bolland.*, XLI, 1923, p. 369-385, contre A. Allgeier, *Byz. Neugr. Jahrb*, III, 1922, p. 311-331), nous pensons que le huitième nom n'est qu'un doublet introduit par erreur dans la liste. On verra bientôt Grégoire de Tours nommer Sérapion,

verra bientôt, dans le nom de Diomède, un indice qui rend cette dernière hypothèse plus probable.

Les noms posent un singulier problème. On sait qu'il existe deux listes tout à fait différentes des noms des Sept Dormants [1] : celle que Théodosius nous a conservée, dans une description géographique, à propos d'Éphèse : c'est la plus ancienne que l'on connaisse [2] ; celle qui, avec des variantes presque infinies, s'est imposée aux Passions, aux Synaxaires et aux Martyrologes du monde byzantin et de l'Occident [3]. L'origine exacte de la première est inconnue, mais nous serions porté à croire qu'elle provient d'Égypte [4]. La seconde paraît remonter à une première rédaction grecque de la légende et se retrouve dans les Passions, dans la bibliothèque de Photius et dans les Synaxaires. Elle a été connue par Grégoire de Tours, mais à travers une rédaction syriaque qui déjà l'altérait [5]. Et le même Grégoire, ayant eu connaissance

là où les textes grecs nomment Antonin, comme si la tradition hésitait entre les deux noms : les syriaques les ont retenus l'un et l'autre.

1. Sur cette question, voir les *Acta Sanctorum*, juillet, t. X, p. 376, et mieux *Analecta Bollandiana*, t. XII, 1893, p. 374-375.

2. Nous l'avons transcrite plus haut (p. 317, n. 3). Jacques de Saroug, antérieur à Théodosius, ne cite qu'un seul nom, Iamlikha (Ἰάμβλιχος), mais justement il l'emprunte à l'autre liste, ce qui semble démontrer pour celle-ci une égale antiquité.

3. C'est encore celle que nous trouvons, avec peu de variantes, mais un ordre différent, dans le Ménée actuel, au 22 octobre : Μαξιμιλιανός, Ἰάμβλιχος, Μαρτινιανός, Διονύσιος, Ἀντωνῖνος, Ἐξακουστωδιανός, Ἰωάννης (*Ménée* d'octobre, éd. d'Athènes, 1904, p. 119).

4. C'est elle, en effet, que l'on trouve, dès le haut moyen âge, dans les amulettes et formules déprécatoires coptes, par exemple à Faras, en Nubie, où elle accompagne d'autres textes à pouvoir magique : lettre d'Abgar, formule *Sator*, liste des Quarante Martyrs. Des Sept Dormants, cinq noms seulement y ont été copiés par Sayce : Achillidès, Diomedès, Sabbatios, Probatios, Eugénios (v. Pietschmann, dans Maspero, *Recueil de travaux...*, t. XX, 1898, p. 169-176). Mais dans une très ancienne version copte de la légende, on lit les sept noms sous la forme : Archellidès, Diomedès, Eugénios, Probatios, Sabbatios, Stéphanos, Kyriakos (Guidi, *op. cit.*, p. 7). La même liste, quelque peu déformée, se retrouve en Éthiopie (v. *Acta Sanctorum, vol. cit.*, p. 376, D, et Guidi, *op. cit.*, p. 80 : Arsalidos, Di'ômidôs, Awgânjôs, Demâtjos, Brônatjôs, Estifânôs, Kîrjâkôs. Autres variantes, *ibid.*, p. 88). Ceci ne permet guère de supposer que la liste de Théodosius, comme on pourrait le croire par son texte, soit basée sur une tradition locale d'Éphèse. Elle nous semble étrangère au monde proprement byzantin, bien que plus tard, des Byzantins se soient occupés d'elle, soit pour la mettre d'accord avec l'autre liste, soit pour lui emprunter des noms pour les Bergers de la Nativité (voir, sur ce dernier point, notre étude sur *la formule Sator Arepo*, *Recherches de science religieuse*, avril 1935, notamment p. 204). — Il n'est d'ailleurs pas indifférent d'observer que le renseignement de Théodosius ne vient pas au cours d'un itinéraire. Après une description de Jérusalem assez incohérente et coupée de digressions, il accumule pêle-mêle des notes diverses. Celle sur Éphèse vient après une énumération des villes d'Arabie, et elle est immédiatement suivie d'une note sur le mont Sinaï et ses alentours, comme si l'auteur réunissait là des renseignements puisés à une même source qui, assurément, n'a rien de commun avec Éphèse.

5. Elle est seule donnée dans le récit abrégé, *Miraculorum* lib. I, *De Gloria Martyrum*, c. 95 (94), Migne, *P. L.*, 71, 787 : Maximianus, Malchus, Martinianus, Constantinus, Dionysius, Joannes, Serapion. Outre l'attestation de Grégoire (à la fin du même chapitre) déclarant avoir connu la Passion des Sept Dormants « Syro quodam interpretante », la liste ci-dessus laisse deviner l'intermédiaire syriaque. Malchus ne peut dériver de Ἰάμβλιχος :

de l'autre liste par Théodosius, a cherché à les concilier en imaginant qu'elles représentaient les noms des jeunes gens avant et après le baptême [1].

Comme on peut s'y attendre, c'est à la liste grecque, et sous sa forme ancienne, que sont empruntés les noms conservés à Sainte-Barbe, un seul excepté. On s'en rendra compte par le tableau ci-dessous :

Photius	Passion grecque	Synaxaire	Sainte-Barbe
Μαξιμιανός	Μαξιμιλλιανός	Μαξιμιλλιανός	
Ἰάμβλιχος	Ἰάμβλιχος	Ἰάμβλιχος	Ιανδλιχος
Μάρτιμος	Μαρτῖνος	Μαρτῖνος	Μαρτηνος
Διονύσιος	Ἰωάννης	Ἰωάννης	
Ἐξακουστουδιανός	Διονύσιος	Διονύσιος	
Ἀντωνῖνος	Ἐξακοστοδιανός	Ἐξακουστοδιανός	[Εξακουσ]τουδι[α]νος
Ἰωάννης [2]	Ἀντωνῖνος [3]	Ἀντωνῖνος [4]	
			Δημιδης

De ces rapprochements, il ressort d'abord que Sainte-Barbe ne conserve pas l'ordre de la Passion grecque et des Synaxaires, qui s'est imposé généralement (dans

c'est Iamlikha qui, la première lettre tombée, est réduit aux éléments consonnantiques : μ λ χ. Constantinus sera expliqué plus loin, et encore par le moyen d'une graphie sémitique. Enfin Sérapion, qui remplace Antonin, a été signalé plus haut dans les recensions syriaques.

1. Ceci, dans la *Passio VII Dormientium* éditée au tome précité des *Acta Sanctorum* et mieux dans les *Analecta Bollandiana*, XII, 1893, p. 377-387. La liste avant le baptême est celle de Théodosius, sauf le nom Diogenus altération d'Eugenius (qui est la bonne leçon, comme le prouvent les textes coptes et éthiopiens; — d'ailleurs la variante Eugenius existe). Une conciliation analogue est tentée dans un manuscrit grec de Florence cité, sans autre référence, aux *AA. SS.*, p. 376 D ; mais la concordance entre les deux séries de noms n'est pas établie de la même façon, elle ne porte (sans doute, par erreur) que sur six noms, et c'est la liste de Théodosius (y compris Εὐγένιος) qui représente les noms après le baptême. De même, double liste des sept noms (les six de la précédente y reparaissent identiques) dans le Paris. gr. 1539 (d'après Huber, *Wanderlegende*, p. 93, — sur ce livre, v. ci-dessous, p. 321, n. 3).

2. Migne, *P.G.*, 104, col. 100. Var. : Μαξιμιλιανός. Μάρτιμος, leçon donnée comme certaine, est une erreur manifeste.

3. Migne, *P.G.*, 115, col. 429. Nous renvoyons à ce texte, plus accessible, sans vouloir par là en garantir la valeur. Sur les recensions publiées par le R. P. Huber, dont le classement est loin d'être fait, voir *Analecta Bollandiana*, 1905, p. 503-504; 1923, p. 384-385.

4. Paris. gr. 1587, du xiiᵉ siècle, d'après Delehaye *Synax. Eccl. Const.*, 2 août, *Syn. sel.*, 861, l. 58-59. Cette liste, dans le même ordre, se retrouve à la plupart des Synaxaires avec quelques variantes (Μαξιμῖνος, Μαρτιανός, Μαρτινιανός, Ἀντώνιος) dont la plus importante, Κωνσταντῖνος pour Ἐξακουστωδιανός, paraît au Synaxaire de Sirmond (Delehaye, 155, l. 10-12, 22 octobre) et au Ménologe de Basile (p. 133, 23 octobre). Par l'intermédiaire de Grégoire de Tours, elle a pénétré dans les listes latines. Nous y reviendrons bientôt. — Par l'effet d'une singulière confusion, Denys de Fourna (Ἑρμηνεία, éd. Papadopoulos Kérameus, p. 161) et Doukakis (Μέγας Συναξαριστής, au 4 août, p. 50) conservent les deux noms Ἐξακουστωδιανός, Κωνσταντῖνος et suppriment Ἰωάννης.

Photius, il est troublé accidentellement) ; en second lieu, qu'un nom au moins, celui de Δηομιδηος, est emprunté à une autre source, c'est-à-dire à la liste de Théodosius. Il y a là un exemple de contamination tout à fait rare[1], et peut-être l'expliquera-t-on par le besoin qu'avait le peintre de trouver huit noms pour les huit tableaux que la longueur de l'arceau réclamait. Dans cette hypothèse, il aurait représenté en réalité huit Dormants et les sept autres noms seraient ceux de la liste consacrée.

Encore une observation sur le nom que nous avons restitué : [Εξακουσ]τουδι[α]νος. Il n'en reste plus que la partie écrite à la droite du clou, et elle est sur deux lignes. Toute la partie gauche a disparu. De sorte que l'on peut imaginer pour la légende, telle qu'elle était à l'origine, les deux dispositions que voici :

ЄΞΑΚȣC	ΤȣΔΙΑ	ΚΟΥC	ΤȣΔΙΑ
	Νοc		Νοc

La première n'est pas impossible, car on voit, au nom Ιανϐλιχος, six lettres à la gauche du clou (mais deux d'entre elles sont des ι). La seconde balance peut-être mieux les éléments de la légende. Si elle s'imposait, le fait serait fort intéressant, car on trouverait à Sainte-Barbe ce que nous croyons être le nom primitif du martyr[2]. Toutefois l'hypothèse est trop peu certaine pour que nous puissions en faire état, et nous conservons au nom sa forme habituelle.

Une dernière question. Quelle fut l'intention du décorateur en peignant ces tableaux bien en vue, sur l'arc doubleau qui coupe en deux la voûte de la nef? Quoique les Sept Dormants figurent aux Synaxaires et puissent donc être honorés

1. Contamination analogue dans le texte grec publié par Migne qui fait intervenir, au n° 7 (col. 433), le nom d' Ἀχιλείδης, alors que partout ailleurs, c'est l'autre série de noms qui paraît. Nous n'oserions voir là, avec le P. Peeters (*Anal. Boll.*, 1923, p. 374, n° 1), la trace d'une retouche qui, dans toutes les recensions grecques, aurait tendu à substituer la liste commune à celle de Théodosius. Serait-il vraisemblable que la substitution ait pu être faite d'une façon si radicale et si constante ?

2. Arguments : 1. — Κουστωδιανός s'explique par le latin, tandis que Ἐξακουστωδιανός est dépourvu de sens. 2. — A la place de ce nom, Grégoire de Tours donne : « Constantinus », qui paraît provenir de la transcription syriaque de Κουστωδιανός : l'interprète aura lu Κωσταδινος (mêmes éléments consonantiques). De même, le nom Κωνσταντῖνος du Ménologe de Basile, du Synaxaire de Sirmond et d'autres s'explique par une confusion avec Κουστωδιανός (plutôt que par un emprunt à Grégoire de Tours et à la tradition occidentale), et ne peut en aucune façon venir de Ἐξακουστωδιανός. 3. — Le nom arabe كفشططيوس (voir ci-après, p. 321, n. 2) n'est qu'une transcription de Κουστωδιανός, ou plus exactement, de Καυστουδιανός = Καφστουδιανός. (Transcription rigoureuse dans Kazwînî : *Kafaschtatjûnus* [*Cosmogr.*, trad. Ethé, d'après Huber, *Wanderlegende*, p. 95].) Cette forme, plus ou moins altérée, est, croyons-nous, la plus répandue, et la forme كشفوطط n'en est qu'une métathèse (Guidi a eu tort, p. 63, de supposer qu'elle vient d'un hypothétique اكسقوطط = Excustadius). — En somme, dans le nom qui a fini par prévaloir chez les Grecs (et qui devrait plutôt s'écrire : Ἐξακουστωδιανός), la première partie ne serait autre que le nombre ἕξ qui aurait précédé Κουστωδιανός en quelque exemplaire, où les noms étaient numérotés. En effet, il vient régulièrement à la sixième place.

comme des saints, il semble qu'ici leurs images ne doivent pas être assimilées à celles des autres bienheureux figurés — ἐκ πόθου, pietatis causa — dans la décoration. En effet, ils ne sont pas nimbés et leurs noms ne sont pas précédés du titre ὁ ἅγιος. En outre, l'artifice qui les fait apparaître sur des tableaux indépendants, non pas à même la muraille, indique une intention spéciale. On sait d'autre part que, dès le haut moyen âge, une puissance magique fut attribuée aux seuls noms des Dormants, tant en Orient qu'en Occident[1]. Aujourd'hui encore, ce pouvoir est reconnu en Asie Mineure et nous avons vu ces noms, sous leur forme arabo-turque, gravés sur une lame de sabre afin d'en préserver le fil[2]. On peut croire que l'image était tenue, par les habitants de Soghanle, comme plus efficace que les seuls noms ; et c'est probablement pour cela qu'elle fut peinte à Sainte-Barbe. Sans vouloir employer le nom d'*apotropaeon*, peut-être trop fort et trop précis, nous pensons que le décorateur, en peignant les portraits des Dormants, obéissait à une pensée qui n'était pas exempte de superstition [3].

Figures isolées aux parois.

En faisant le tour de la chapelle, à partir de l'arc du sanctuaire, on trouve, sur les parois et les pilastres, les figures suivantes (toutes en pied, sauf les exceptions signalées) :

Pilastre du grand arc, à droite : Η ΑΓΗΑ ΒΑΡΒΑΡΑ, la titulaire de l'église, mise ainsi bien en vue, en face de l'entrée : l'intention est manifeste, car de l'autre côté, sur l'emplacement correspondant, on a un simple ornement (v. pl. 186, n° 1). Sa tête est enveloppée du même voile brodé, roulé autour du cou, qui coiffe ordinaire-

1. Voir S. Seligmann, *Das Siebenschläfer-Amulett* (*Der Islam*, V, 1914, p. 370-388).

2. Les noms, gravés en letfres arabes, étaient Iemliha, Meksilina, Mechlina, Mernouch, Debernouch, Chaznouch, Kéfechtutiouch, Qetmir. Le dernier mot désigne le chien (Viricanus, chez Théodosius). Dans les autres noms, qui se rencontrent, plus ou moins semblables, sur une multitude d'amulettes turques ou arabes, on reconnaît une partie de la série grecque : Ἰάμβλιχος, Μαξιμιλιανός, Μαρτινιανός, Κωνσταντιανός. Les autres résultent de corruptions diverses.

3. Tout ce qui précède était déjà composé quand nous avons pu avoir connaissance du livre du R. P. Huber, *Die Wanderlegende von den Siebenschläfern*, Leipzig, 1910. On y trouvera, p. 91-96, un relevé très étendu des diverses séries de noms des Dormants (il pourrait encore être allongé, par exemple au moyen de l'article de Seligmann cité un peu plus haut), et p. 491-509, une longue étude sur « les noms propres dans la légende » des Sept Dormants. Sur les relations mutuelles des diverses recensions, l'auteur développe des idées qui ne paraissent pas devoir être acceptées (v. *Analecta Bollandiana*, XXX, 1911, p. 118-119). Elles ne correspondent pas à ce que nous avons supposé ci-dessus ; et nous croyons pouvoir maintenir les remarques précédentes, dont l'une ou l'autre, peut-être, ne paraîtra pas indigne d'intérêt à ceux qui sont versés en cette difficile question.

ment les deux femmes à l'épisode du bain, dans la scène de la Nativité. Elle porte une robe brodée sur le devant et une chlamyde agrafée sur la poitrine.

Paroi droite, première travée : *la Déisis :* Jésus-Christ (ΙC ΧC) de face entre la Vierge (ΜΡ ΘV) et Jean-Baptiste (Ⓐ ὡ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC) légèrement inclinés vers lui, les mains en avant. Le bas de l'image a été détruit par l'ouverture d'un arcosolium abritant une tombe (v. même pl.).

Pilastre de l'arc doubleau : figures sur ses trois faces (v. pl. 186, n° 4) : sainte Θε[ο]ΔΟΤΗ faisant vis-à-vis à sainte Barbe ; Ⓐ ΓΕΩΡΓΙΟC, en cuirasse, le manteau rejeté derrière le dos, lance en main ; Ⓐ Θ[εοδω]ΡΟC, en chlamyde.

Deuxième travée (pl. 186, n° 4) : six figures, toutes de face. Celles du milieu sont entamées, dans le bas, par un arcosolium qui semble primitif[1]. On a, de gauche à droite :

un saint militaire, en cuirasse, le manteau rejeté derrière l'épaule, et tenant le glaive ;

saint Eustathe, entre ses deux fils, puis sainte Théopisté, leur mère. Les trois premiers sont en chlamyde, et tiennent la croix de la main droite. La dernière qui tient aussi la croix, mais élève légèrement la main gauche devant la poitrine, est étroitement enveloppée dans son maphorion. Elle porte la même coiffure que sainte Barbe. On lit les noms : ....., [Ευστα]θι[ος], Ⓐ ΑΓΑΠΗΟC, ∴ Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΠΗCΤΗ ;

saint Christophe (Ⓐ [Χρ]ΙCΤΟΦΟΡΟC), en chlamyde, tenant de la main droite une longue tige à l'extrémité feuillue, et portant sur la main gauche une pierre [2].

Paroi du fond (pl. 187, n° 2 ; 189, n°s 1-3). A gauche de la porte, saint Georges, (Ⓐ ∴ ΓΕΩΡΓΙΟC) sur un cheval blanc [3], frappe de sa lance le dragon. Par-dessus la cuirasse lamée d'or, il porte une chlamyde rouge dont l'extrémité vole derrière lui ; les jambes sont couvertes par la tunique pourpre et or ; la main gauche tient un bouclier orné de caractères coufiques (voir p. 306, fig. 101, en bas). Le cheval se cabre et s'encapuchonne ; la tête se détache de façon très décorative sur le cercle du bouclier. Cette image est une des plus anciennes représentations du combat de saint Georges et du dragon [4].

1. L'arc est entouré d'un encadrement qui continue celui du panneau ; la douelle porte un décor quadrillé de caractère ancien qui reparaît ailleurs. Le fond était également peint, mais l'enduit s'est détaché.

2. Pour l'interprétation de ces attributs, voir t. I, p. 268, n. 5, 6.

3. La couleur a tourné à un gris sale, mais elle était blanche à l'origine.

4. J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg* (*Byzantinisches Archiv*, V), p. 169-170, ayant constaté que l'épisode du combat avec le

A droite de la porte, les saintes Parascévé, Catherine et Anastasie, toutes trois tenant la croix de la main droite. Catherine, couronnée et vêtue d'une chlamyde brodée, porte sur la main gauche une sphère : symbole, vraisemblablement, de sa science universelle [1]. Les deux autres (qui sont ὁσιομάρτυρες), en maphorion sombre, lèvent légèrement la main gauche devant la poitrine. Les noms sont :

⁘ Η ΑΓΗΑ ⁘ ΠΑΡΑCΚЄΒΙ
⁘ Η ΑΓΗΑ ⁘ ЄΚΑΤЄΡΗΝΙ
⁘ Η ΑΓΙΑ ⁘ ΑΝΑCΤΑCΙΑ

Paroi gauche. A la travée du fond, cinq figures, dont les trois dernières ont été partiellement détruites par l'ouverture ou l'agrandissement du passage entre les deux nefs. Ce sont d'abord deux anargyres, auxquels le peintre donne, par erreur, même costume sacerdotal : phélonion laissant voir le bout de l'épitrachélion [2] (v. pl. 189, n° 3, à droite).

Ⓐ ΠΑΝΤЄΛЄΙΜΟΝ, imberbe, tient un étui cylindrique.
Ⓐ ЄΡΜΟΛΑΟC, barbe blanche, tient un livre.

Puis trois soldats, dont il ne reste plus guère que les têtes : ΝΗΚ..... [3], ΘЄΩΔΟΡΟC, ΜЄΡΚΟΡΗΟC. Le dernier porte, pendu à son dos, un bouclier décoré de caractères coufiques (v. p. 306, fig. 101, en haut).

dragon ne paraît dans les textes littéraires que dans le cours du XIe siècle, a émis l'hypothèse que la présente image est postérieure au reste du décor, ou qu'elle figure un autre personnage que saint Georges. Il n'est pas douteux que le nom, parfaitement lisible et identique à celui de l'autre figure (sur le pilastre de droite), ne soit authentique et primitif. Quant à la date de la peinture, elle ne peut être mise en doute. Il suffit de comparer le personnage à tous les autres saints militaires peints sur les parois, pour reconnaître qu'il appartient à la même série. D'autre part, parois, voûte et tympan se révèlent comme du même pinceau (voir l'unité de facture et l'harmonie de tout l'ensemble représenté à la planche 189, y compris l'inscription dédicatoire). — D'ailleurs, une image encore plus ancienne du combat de saint Georges avec le dragon vient d'être signalée dans un bas-relief d'Achtamar, sur le lac de Van, qui remonte à 916 (Myslivec, dans *Byzantinoslavica*, V, 1933-34, p. 373-374).

1. Voir au Synaxaire du 25 novembre : αὕτη ὑπῆρχεν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ.... βασιλίσκου τινὸς θυγάτηρ..... εἰς ἄκρον ἐκμαθοῦσα πᾶσαν ἑλληνικὴν καὶ ῥωμαϊκὴν παίδευσιν... (Delehaye, *Syn. Eccl. Const.*, 253). Nous pensons que la sphère désigne les sciences mathématiques, géométrie et astronomie, particulièrement cultivées à Alexandrie plutôt que la médecine, bien que les synaxaires insistent sur la connaissance de cette dernière science. Jusqu'à présent nous n'avons pas signalé cet attribut. Il manque certainement à la Théotokos (t. I, 1, p. 125) et à l'ancienne église de Toqale Kilissé (pl. 64) ; mais il semble qu'il ait été figuré à Qaranleq Kilissé (v. pl. 99, n° 1, à gauche de la porte).

2. Ce costume convient à Hermolaos qui était prêtre, non à Pantéléimon (v. Synaxaire, au 27 juillet, Delehaye, col. 847-848). Il se peut aussi que le peintre ait interverti les attributs, le livre d'Hermolaos n'étant peut-être que le coffret doré donné ordinairement aux médecins ; l'étui de Pantéléimon étant peut-être le rouleau du prêtre.

3. Plusieurs compléments sont possibles : Νηκ[ανδρος], Νηκ[ων], deux des trente martyrs de Mélitène (7 novembre) ; Νηκ[αλλος] ou Νηκ[ολαος], un des Quarante Martyrs (v. t. I, 2, p. 529), etc.

Pilastre de l'arc doubleau : trois figures répondant exactement à celles du pilastre d'en face : un militaire sur le devant ; une sainte dans le costume de sainte Barbe sur le côté face au sanctuaire (v. pl. 186, n° 3). Les noms sont : Ⓐ ΑΕΟ[ν]ΤΙΟC, Ⓐ ΠΡΟΚΟΠΗΟC, Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΔΟΤΗ [1].

Travée supérieure (pl. 186, n° 3). Un panneau avec le couple impérial tenant la croix : Ⓐ KONCTANTHNOC ·:· Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΙ. Les costumes sont éclatants : tout or et pourpre. Hélène ne porte pas le thorakion [2].

Puis, une niche qu'entourent divers ornements, et sous laquelle est peinte une serviette brodée [3], tendue aux quatre coins.

Dans la niche, trois bustes de saints :
au fond, Ο ΟCΗΟ[ς] CABAC, en moine, barbe blanche, les bras levés, en orant ; sur les côtés : Ⓐ KOCMAC, Ⓐ ΔΑΜΗΑΝΟC, en chlamyde.

Le cycle évangélique.

Très réduit, le cycle évangélique, se compose d'un cycle de l'Enfance, immédiatement suivi de la Descente aux Limbes. Toutefois, les détails épisodiques dont il est chargé, ainsi que la disposition suivant l'ordre chronologique, attestent une intention narrative. Par là, le cycle se rattache encore aux décors archaïques de Gueurémé.

Il est ainsi distribué :

Côté droit de la voûte,	première travée :	*Annonciation*, *Visitation ;*
	deuxième travée :	*Épreuve de l'eau*, *Reproches de Joseph.*
Tympan du fond :		*Voyage à Bethléem.*
Côté gauche de la voûte,	première travée :	*Nativité ;*
	deuxième travée :	*Descente aux Limbes.*

Annonciation. Ο ΧΕΡΕΤΙCMOC· (Pl. 188, n° 1.) La marche rapide de l'ange (ΓΑΒΡΙΗΛ), son geste, l'agitation de ses vêtements ; la pose calme de la Vierge étroitement serrée dans son maphorion et debout sur un escabeau, devant sa maison, rappellent de très près la scène de la nouvelle église à Toqale Kilissé (pl. 74, n° 1).

1. Même nom qu'à la place correspondante du pilastre de droite. Il y a, au Synaxaire, plusieurs saintes du nom de Θεοδότη. Toutefois, il n'est pas impossible que le peintre ait représenté deux fois la même sainte, comme il a peint deux images de saint Georges.

2. Sur cet objet, v. t. I, 2, p. 475, 482.

3. Motif rencontré à Souvech et à Saint-Eustathe de Gueurémé (voir ci-dessus, p. 170, et les références qui y sont données).

Cependant Marie n'a pas le geste de la main droite qui la caractérisait en cette église, et derrière elle apparaît un siège sans dossier. Dans la corbeille posée à terre [1], on distingue la laine rouge. Dans le haut se lisent, comme à Toqale Kilissé, et presque avec la même orthographe, les paroles de l'ange : ΧΕΡΕ ΚΑΙΧΑΡΙΤΟΜΕΝΗ·

Visitation. Ο ΑCΠΑCΜΟC· (Pl. 188, n° 1.) La scène, très resserrée, est construite sur le modèle ordinaire. Toutefois la ressemblance avec celle de Toqale Kilissé (pl. 75, n° 1) apparaît encore dans le fait que la servante, en arrière-plan, est presque dissimulée. Mais ici Élisabeth (Η ΑΓΙΑ ΕΛΙCΑΒΕΤ) a une pose plus ferme.

Épreuve de l'eau. ΤΟ ΥΔΟΡ ΤΗC ΕΛ[εγξεως]· (Pl. 188, n° 2.) Cette scène devrait normalement venir après la suivante. L'interversion s'expliquera en faisant de nouveau appel à Toqale Kilissé. La disposition des deux images y est la même qu'ici ; cependant elle est correcte, car les scènes sont peintes sur des registres qui doivent se lire à la manière boustrophédon : au second registre, la suite est de droite à gauche [2]. A Sainte-Barbe, où rien n'autorise un tel changement de sens, il y a faute manifeste et elle semble être le fruit d'une maladroite imitation, bien que, dans le détail de chaque scène, le peintre se soit quelque peu écarté de son modèle. L'Épreuve surtout s'en éloigne, la scène étant moins condensée et plus proche de la composition ordinaire. On remarquera cependant une différence inaccoutumée de taille entre la Vierge et le grand prêtre. Dans le costume de celui-ci, observer le *rationale*, nettement dessiné. Sur la droite, Joseph vide sa coupe tourné vers les deux autres personnages [3], non pas en sens contraire suivant l'usage. Dans le fond, la double arcade du temple encadre assez irrégulièrement la scène. Sur la gauche, l'autel : encore un détail qui se retrouve à Toqale Kilissé [4].

Reproches de Joseph. (Pl. 188, n° 2.) Pas de titre ; mais à la place, les paroles de Joseph, les mêmes et disposées de la même façon qu'à Toqale Kilissé :

∴ ΜΕΜΕΛΗ[μενη]
ΤΟ ΘΟ Τ[ι τουτο επυ]
ΗCΑ[ς]

1. Rendue avec beaucoup de vérité, elle reproduit un modèle encore usité dans le pays.

2. De même au registre qui lui fait face et comprend, de droite à gauche : Mages observant l'étoile, Adoration des Mages (v. pl. 75, n° 2).

3. Ceci constitue une ressemblance avec Toqale Kilissé ; mais la place de Joseph est celle qu'il occupe presque partout. Si, à Toqale, il est au second plan et à demi masqué, ce n'est qu'en raison d'une nécessité : le peintre n'aurait pu sans cela faire entrer toute la scène dans l'espace restreint dont il disposait. A Tchaouch In, décor apparenté à celui de Toqale Kilissé, Joseph a la même pose et occupe la même place qu'ici.

4. Et qui manque le plus souvent dans les cycles archaïques.

La pose des deux personnages est à peu près la même dans l'une et l'autre église, sauf qu'ici la Vierge (MP ΘV) ramène la main droite sur la poitrine et que Joseph (IΩCHΦ), un peu plus tourné de côté, avance la main dans un geste plus véhément.

Voyage à Bethléem. (Pl. 189, n° 1.) La scène est construite suivant le modèle archaïque (t. I, p. 76). La tunique à ramages de Jacques (HAKOBOC) est un peu plus longue qu'on ne la voit d'ordinaire. Marie, la main droite sur la poitrine, se tourne en arrière vers Joseph. Celui-ci tend vivement la droite en avant pour parler. Mais ce sont les paroles de Marie qui sont peintes dans le champ :

IΩCIΦ KATA
ΓAΓЄ MЄ A
ΠO THC ONΔ

A gauche, un tronc d'arbre occupe l'extrémité du champ restée libre [1].

Nativité. (Pl. 190, n° 1.) Ici le peintre suit un modèle archaïque [2]. Dans l'encadrement de la grotte, assez mal indiqué, il représente la Vierge, Joseph, la crèche et le bain de l'Enfant.

La Vierge (MP ΘV), étendue obliquement, dans une pose languissante, s'appuie la tête sur le coude gauche replié, la main droite tendue vers le bain. Au-dessus d'elle, un peu à gauche, la crèche avec le bœuf, l'âne, l'étoile de grandes dimensions. A gauche, en bas, Joseph (HOCHΦ) médite, le dos tourné, assis sur un siège qui prétend, sans doute, représenter un rocher.

A l'épisode du bain, Salomé (∴ CAΛOMI), suivant l'usage, est debout et verse l'eau. Mais l'autre femme (∴ MЄA), assise sur un siège à coussin, n'est pas occupée à soutenir l'Enfant : elle le regarde avec surprise, les deux mains en avant. Jésus (IC XC), qui se tient seul et ferme, assis dans la vasque, lève la main droite, dans un geste d'allocution. Il y a là une conception étrangère aux cycles archaïques

1. La scène de Toqale Kilissé est inversée (v. pl. 72, n° 1), par suite de la distribution du cycle. On y retrouve à peu près le même artifice qu'ici pour achever de remplir le champ et surtout le même geste de Joseph parlant qui, le plus souvent — et avec raison, — est omis. Mais la légende est différente et exceptionnelle : le décorateur a compris qu'il ne pouvait pas écrire les paroles de la Vierge, puisque c'était Joseph qui parlait ; et il s'est borné à exprimer le fait du voyage (ἀνέβη δὲ καὶ Ἰωσὴφ.....). Cette nuance a échappé au peintre moins subtil de Sainte-Barbe, qui brouille deux conceptions différentes. (A Saint-Eustathe, pl. 36, n° 2, c'est aussi Joseph qui interpelle Marie, mais il n'y a pas de paroles écrites dans le champ.)

2. La peinture de la nouvelle église, à Toqale Kilissé, est très différente, sauf un détail qui sera signalé plus loin et qui d'ailleurs n'est pas certain.

de Gueurémé, et qui va reparaître, à une date un peu plus tardive, à Qarabach Kilissé [1].

Sur la droite, l'annonce aux bergers. L'ange apparaît au défaut de la colline, parlant au musicien assis en face de lui, le flageolet aux lèvres [2]. Plus bas, le groupe habituel de l'homme mûr et du vieillard (·:· V ΠΙΜΕΝΕC), le regard et le geste levés vers l'ange. A leurs pieds, quelques moutons [3].

Descente aux Limbes. H ANACTACHC· (Pl. 190, n° 2.) La scène est encore construite suivant le modèle archaïque (t. I, 1, p. 91), mais elle admet quelques éléments nouveaux. Jésus (IC XC) se dirige vers Adam et Ève (·:· ΑΔΑΜ, ·:· ЄΒΑ), et foule de ses pieds le monstre, qui est expressément désigné comme l'Hadés (·:· Ο ΑΔΗC). Deux prophètes seulement (Ⲇ ΔΑΔ, COΛOMON) dans l'angle de gauche ; mais au-dessous d'eux on voit les morts sortir de leurs tombeaux, détail rencontré ici pour la première fois. Deux couples comprenant chacun un homme et une femme, l'un à vêtements clairs, et l'autre sombres, apparaissent à mi-corps, se levant de leurs sarcophages [4]. Le sujet est expliqué par les mots :

·:· I NЄKPV ЄK TON MNHMATON ANICTANTΩ

L'ornement.

Les motifs d'ornement tiennent une grande place dans la décoration.

La plupart sont déjà connus. Le ruban sinueux à l'archivolte de l'arc du sanctuaire (v. pl. 187, n° 1, et ci-dessus, p. V, fig. A) a son équivalent sous la grande frise de Toqale Kilissé (v. pl. 72, n° 1 ; 76). En face, autour du tympan occidental (pl. 189 , n° 1), la ligne de chevrons multicolores ressemble beaucoup à celle qui orne le grand arc d'Elmale Kilissé [5].

A gauche du sanctuaire (pl. 186, n° 1), dans un bandeau vertical, reparaît un

1. Voir pl. 198, n° 1. Ceci se rapproche de la conception des églises à colonnes (que nous avons opposée plus haut, p. 164, à celle des cycles archaïques) ; mais ce n'est pas tout à fait la même.

2. Figure presque effacée, dont on pourra néanmoins reconnaître, sur la photographie, les jambes couvertes de guêtres blanches.

3. Dans l'angle de gauche, en haut, la peinture est détruite. Il est difficile de dire ce que le peintre y avait mis. On voit un peu plus bas, tout au bord du tableau, quelque chose qui ressemble à la partie inférieure d'un personnage de grande taille, en longue robe, avec une ceinture brodée autour des reins. On ne peut songer à un des mages. Peut-être un ange, portant le loros, tourné vers la crèche. C'est ainsi qu'à la nouvelle église de Toqale Kilissé on a un groupe d'anges adorateurs, à la même place (pl. 74, n° 2). Cependant l'explication reste douteuse, car le costume de l'ange serait anormal.

4. Dont la perspective est, du reste, fort mal rendue.

5. Voir pl. 112, n° 1 et 114. Dans les décors archaïques, un motif analogue (pl. 33, n° 1) a une allure toute différente, résultant à la fois du dessin et du choix des teintes irisées. C'est lui qu'on a retrouvé à Saint-Théodore (p. 56, fig. 70).

motif de Belli Kilissé signalé au chapitre précédent (p. 302, et p. 1, fig. 66). Il orne aussi l'encorbellement à la base de la voûte du côté droit (pl. 186, n° 4).

Sur l'encorbellement opposé, le motif, très mal rendu (v. pl. 190, nos 1, 2, en bas), est à peu près celui que M. Mamboury a copié dans la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 33, n° 5), et qui revient plusieurs fois dans les décors archaïques.

Les rinceaux de formes diverses rappellent ceux que l'on a vus aux églises à colonnes ou à Taghar ; mais, tracés d'une main très maladroite, ils ont perdu tout caractère. On rapprochera celui qui est à la base de la calotte, dans le narthex, d'un motif de même genre à Souvech, mais il est ici beaucoup plus maigre (comparer les figures 83 et 107, p. 156 et 369).

Les fonds quadrillés sont assez nombreux : les uns menus, à losanges semés de points, ressemblant à un motif archaïque très fréquent ; les autres, faits de carrés plus grands, coupés ou non par des diagonales. Parmi ces derniers, remarquer le motif au soubassement de la paroi gauche (pl. 186 n° 4), que l'on comparera aux figures 80 et 94 (p. 127 et 248) : on est ramené à la fois à une décoration archaïque et à une autre plus récente.

De même, la serviette brodée, tendue par les quatre coins, qui se voit un peu plus haut, a déjà été signalée à Souvech et à Saint-Eustathe (v. ci-dessus, p. 324).

Comme motif propre à Sainte-Barbe, signalons le bandeau peint sous l'encorbellement du côté gauche à la travée supérieure (v. pl. 186, n° 3). Fait de fleurons en des médaillons clairs qui se détachent sur un fond sombre, il est d'un joli effet. Nous l'avons simplifié en omettant les arabesques du fond pour en faire l'en-tête du présent chapitre (p. 307, fig. 102). Les mêmes fleurons, sur le même fond d'arabesques, encadrent aussi la niche creusée un peu plus bas dans la paroi.

Sous les autres encorbellements et à la douelle de l'arcosolium ancien du côté droit, un motif en damier montre un dessin assez particulier (v. pl. 186 n° 4 ; pl. 189, nos 2, 3), encore qu'il puisse être rapproché de ceux que l'on voit à Hagios Basilios d'Élévra et Hagios Stéphanos [1].

Conclusion.

Les observations que nous venons de faire sur les motifs d'ornement montrent qu'ils sont empruntés à des sources diverses. Les uns nous ramènent au répertoire des décorateurs archaïques ; d'autres font penser aux églises à colonnes, ou même à

1. Voir pl. 154 et 155, n° 3 ; mais dans ces deux décors, les carrés sont coupés de diagonales. A Sainte-Barbe, ce sont les encadrements blancs des cases multicolores qui s'entrecroisent de manière à former un réseau continu. Ce motif sera reproduit au volume suivant.

des édifices plus récents : indice que la décoration de Sainte-Barbe occupe une place intermédiaire entre les deux grandes séries qui se partagent presque toutes les peintures de la Cappadoce rupestre.

Un motif d'aspect très spécial a déjà été rencontré à la nouvelle église de Toqale Kilissé. Et, dans les scènes peintes à la voûte, ainsi que dans le décor de l'abside et dans l'image de la Vierge, au narthex, nous avons signalé plusieurs points de contact assez étroit avec cette même église qui, elle aussi, apparaît comme tenant, par certains côtés, à l'iconographie archaïque, mais comme ressentant déjà l'influence d'une iconographie nouvelle.

Comme à Toqale Kilissé, le cycle peut être dit archaïque par son caractère narratif (ordre chronologique, détails épisodiques), surtout par la présence des scènes apocryphes : Épreuve de l'eau, Reproches de Joseph, Voyage. De même, le décor de l'abside est encore, dans l'ensemble, conforme aux habitudes archaïques, mais avec certaines libertés qui rappellent l'abside gauche de Toqale Kilissé.

D'autre part, quelques détails ont été relevés qui semblent marquer un stade déjà plus voisin des églises à colonnes : la représentation de la Déisis, celle des diacres avec l'orarion et la pyxide, la pose et le geste de l'Enfant au bain, la série des docteurs au pourtour du sanctuaire. On n'en saurait être surpris si Toqale Kilissé date environ du début du règne de Nicéphore Phocas, et Sainte-Barbe du commencement du onzième siècle.

L'examen de la facture et de la manière conduit à des conclusions analogues. On ne retrouve pas à Sainte-Barbe les savantes et harmonieuses oppositions de couleurs des églises archaïques, ni les brillantes tonalités d'Elmale Kilissé. La gamme, où dominent les tons rouge-brun se détachant sur les fonds bleus, est assez monotone [1] : elle fait penser à celle de la nouvelle église de Toqale Kilissé, mais avec quelque chose de moins velouté et sans les bleus somptueux des fonds. La ressemblance est beaucoup plus grande avec la gamme plus terne de Tchaouch In.

C'est encore à ces deux décorations que l'on pensera si l'on considère la taille élancée des personnages, la facture de la draperie aux plis nombreux et serrés. Mais

1. Voici les principales teintes, notées en 1912.

Vierge : robe bleue, maphorion pourpre à l'Annonciation et à la Visitation, brun à l'Épreuve, rouge à la Nativité.

Joseph : tunique blanchâtre, manteau jaune, sauf aux Reproches où il est violet.

Jésus-Christ : tunique bleue, manteau pourpre dans l'abside ; tunique pourpre, manteau jaune aux Limbes.

Même scène : Ève, manteau violet ; Adam, manteau jaune.

En rouge : la gloire du Christ aux Limbes, la robe d'un des bergers, celle des mages à la Nativité, beaucoup de draperies dans le bas (d'autres mêlent pourpre et jaune).

Les fonds sont uniformément bleus. Les sols sont d'un vert nettement tranché dans l'abside, mais moins ailleurs.

si le peintre paraît avoir quelquefois, comme à l'Annonciation, voulu imiter celui de Toqale Kilissé, il est resté bien loin de son modèle : sa maladresse se trahit aussi bien dans le tracé de la figure que dans celui de l'ornement [1].

Pour ce dernier on voit, sur les photographies, avec quelle gaucherie les modèles sont rendus dès qu'ils deviennent un peu compliqués. Pour les figures, on se reportera soit à la photographie à grande échelle du « Dormant » Jamblique (pl. 191, n° 1), soit au dessin de M. Ridolfi (pl. 192) et à l'aquarelle de M. Mamboury (pl. 193). Dans le premier, on observera le foisonnement désordonné des plis dans les vêtements, que le peintre n'a pas su, comme celui de Toqale, assujettir à un rythme harmonieux ; dans la seconde, on verra le modelé rude et primitif des visages ainsi que les tons assourdis et presque neutres de la draperie [2].

D'autre part, il est sûr que le peintre disposait d'assez bons modèles. Beaucoup de figures, immobiles et debout, ont une pose noble que n'altère pas trop l'inexpérience du copiste (saint Christophe de la paroi droite, et l'archange du chancel dont le geste est si exactement pareil). Le saint Georges à cheval est d'un beau mouvement. Dans les scènes, bon nombre de personnages ont des attitudes expressives : la Vierge à l'Annonciation, Joseph et Marie à la scène des Reproches, la mère languissante à la Nativité. A la Descente aux Limbes, à travers la figure étriquée de Jésus (gêné dans son allure par l'étroitresse de l'auréole qui l'entoure et par la forme du monstre qu'il foule), on devine, dans le modèle, quelque chose de la noblesse et de l'ampleur du Christ, vainqueur de l'Hadès, à Daphni.

En somme cette décoration est importante à double titre : parce que, exactement datée, elle a sa place, marquée de façon précise, dans le développement de l'iconographie cappadocienne ; parce que, malgré ses maladresses, elle laisse deviner les beaux modèles d'où elle dérivait plus ou moins directement.

Paléographie et orthographe.

La paléographie des légendes et inscriptions, moins négligée que dans les chapelles précédentes de Balleq Kilissé et Belli Kilissé, n'est pas très régulière. Elle reproduit à peu près les formes de Qeledjlar Kilissé et de la nouvelle église de Toqale

1. Pour la comparaison de Sainte-Barbe avec Toqale Kilissé et Tchaouch In, voir notre article : *La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce* (*Orient. Christ. Period.*, II, 1936, p. 191-221), notamment p. 211-212, 219-221.

2. Dans la reproduction, les couleurs de l'aquarelle sont assez exactement rendues sauf pour la tunique, qui a une teinte ardoise plus neutre (dans l'imprimé, elle tourne au vert par un excès du cliché jaune). La reproduction a réduit de un dixième l'aquarelle de M. Mamboury qui était de la grandeur de l'original ou un peu plus grande.

Kilissé, mais avec un certain laisser-aller. Le peintre ne se tient pas, pour chaque lettre, à un type unique et bien déterminé. C'est ainsi que, dans le panneau des trois saintes, à droite de la porte, où tous les noms sont écrits de la même main, on voit différentes formes allant de A à A.

De même, dans les noms de saints et de saintes, la sigle Ⓐ alterne régulièrement avec les mots : ἡ ἁγία, écrits en toutes lettres, et même quelquefois, dans un même groupe, avec les mots : ὁ ἅγιος[1]. Par contre, la sigle ⊞ des chapelles archaïques de Gueurémé est absente ici.

Même observation au sujet de l'orthographe, qui n'est point fixe. Dans le groupe des trois saintes, près de la porte, on voit côte à côte : αγηα et αγια. Ailleurs, sur un même pilastre : Λεοντιος et Προκοπηος. Dans trois scènes successives : Ιωσηφ, Ιωσιφ, Ηοσηφ. Sur la même partie de la paroi droite : Γεωργιος, Ευσταθιος, Αγαπηος.

Néanmoins, bien que la lettre ι se trouve assez souvent employée correctement, elle est beaucoup plus souvent remplacée par η. De même, pour le groupe ει qui ne paraît que dans le nom Βασιλειος.

La substitution inverse de ι à η, qui n'est pas sans exemple, est notablement plus rare.

ε remplace régulièrement αι. Substitution inverse dans καιχαριτομενη.

ω est généralement remplacé par ο. Cependant il est conservé, comme il arrive souvent, dans les noms Ἰωσήφ (sauf une exception) et Ἰωάννης, surtout lorsqu'ils sont écrits sous forme de sigles, et dans quelques autres noms : Κω[στα]ντηνος[2], Γεωργιος (deux fois). Il remplace ο dans Θεωδορος, et ανισταντω.

Une substitution qui paraît indiquer une tendance locale dans la prononciation de certains noms propres est celle de ου à ο : Κουρνουτος, [Εξακουσ]τουδιανος.

Sur la valeur exacte de υ et οι, le décorateur ne semble pas bien fixé. υ est assez souvent correctement employé ; mais il est remplacé, un très petit nombre de fois, par ι ou η : Σιμεον, καλιβητης, στηλιτης. Il remplace ι dans επυ (dédicace). Pour représenter le groupe οι, on trouve des combinaisons variées et incohérentes : η τροχυ, υ πιμενες, ι νεκρυ. Par là, les graphies de Sainte-Barbe se séparent de celles des décors archaïques.

Les graphies Εδα et Παρασκεδι (pour Εὐα, Παρασκευή) sont ordinaires. Inversement, εξαυτερυγον (pour ἐξαπτέρυγον) répond exactement à la graphie βαυτιστα de la

1. Par exemple, parmi les docteurs de l'abside (p. 314). Ceci montre que nous avons peut-être un peu trop insisté, p. 290, sur l'argument que l'on peut tirer de ces différentes graphies.

2. Dans l'inscription dédicatoire. Il semble bien que la lettre à demi détruite soit ω.

Théotokos (t. I, 1, p. 122), elle-même équivalente à celle de Belli Kilissé : βαφτησμαν (ci-dessus, p. 281).

αγελος (à côté de ανγελος) est probablement une distraction. De même, la dittographie : ης ης τας.

Prononciation vulgaire dans les mots : Βηχτορ, Ιανβλιχος, Ιεζεχηας, ηδικτηονος, διομεστικος.

Pour l'énigmatique εξακας, voir ci-dessus, p. 309-310.

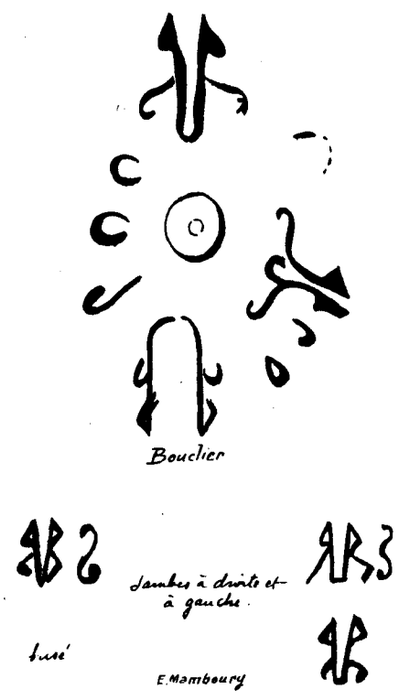


Fig. 103. — Ornements coufiques à Qarabach Kilissé.

Fig. 101. — Bandeau à Qarabach Kilissé.

CHAPITRE XXIX

QARABACH KILISSÉ ET DJANAVAR KILISSÉ

I. Qarabach Kilissé [1].

Qarabach Kilissé est situé en face de Belli Kilissé, mais à un niveau inférieur, sur le versant gauche de la vallée (n° 11 du plan, pl. 180). C'est un groupe de cônes formant un fer à cheval, dont l'ouverture est tournée vers le creux du ravin.

Il y avait là un ensemble monastique. Les chapelles que nous avons à décrire étaient dans le cône de droite (pour qui regarde d'en face) ; dans les autres, une série de pièces dont les portes donnaient dans l'espace semi-circulaire compris entre les cônes. C'est là aussi qu'était l'entrée de l'église, composée de quatre chapelles accolées.

Le plan et la coupe de la planche 195, faits d'après des mesures prises avec soin [2], nous dispensent de longues explications. Un coup d'œil convaincra le lecteur que les deux premiers vaisseaux, de formes presque semblables, bien qu'inégaux, ont dû être creusés en même temps. Les deux autres paraissent en avoir été tout d'abord indépendants : le raccord entre la deuxième et la troisième nef, assez maladroitement

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 135-139. (A la fig. 43, p. 140, on voit dans le fond, à gauche, les cônes de Qarabach Kilissé.) Grégoire, *Voyage d'exploration...*, p. 95-101.

2. Ceci doit s'entendre des mesures concernant l'intérieur des quatre vaisseaux. Leurs orientations ont été mesurées à la boussole. Pour les formes extérieures du rocher et pour le vestibule irrégulier qui précède le troisième vaisseau, notre dessin est approximatif.

établi, semble avoir été commencé à la fois par les deux bouts. Mais nous verrons que cette communication a été ouverte à une époque fort ancienne.

Le dernier vaisseau est un caveau funéraire, relié avec celui qui précède par un passage étroit et bas, où l'on ne peut avancer que très profondément courbé.

La première nef est entièrement décorée de peintures datées, d'un grand intérêt. Les autres contiennent quelques fragments de peintures et des inscriptions, dont il sera question plus loin.

Premier vaisseau. Inscription dédicatoire. Portraits et invocations des donateurs.

Le narthex, à demi écroulé, a dû être orné de peintures ; mais elles étaient sans doute détruites, car nous n'avons rien noté à leur sujet.

A l'intérieur du vaisseau, au-dessus de la porte, on lit l'inscription suivante, écrite en deux lignes, sur le bandeau qui sépare le tympan de la paroi. C'est la même position qu'à Sainte-Barbe. Le texte, tracé en lettres blanches, qui ont beaucoup noirci et qui sont éraflées par endroits, est en somme très lisible.

Inscr. 186.

1. +ЄΚΑΛΙЄΡΓΗΘΙΟΝΑΟϹȣΤΟϹΔΗΑϹVΝΔΡΟΜΙϹΜΙΧΑΗΛΠΡΟΤΟϹΠΑΘΑΡΙȣȣ̣Ϲ̣Κ̣Є̣ΠΙΔΙ
ΚЄЄΚΑΤЄΡΙΝΙϹΜΟΝΑ̣ΚЄΝVΦΟΝΟϹΑ̣ЄΠΙΒΑϹΙΛЄΟϹΚѠΝ
2. ϹΤΑΝΤΙΝȣȣ̣ΔȣΚΑЄΤΟϹϛ̄Φ̄Ξ̄Θ̄ΗΝΔΙΚΤΗΟΝΟϹῙΔ̄VΑΝΑΓΗΝΟϹΚѠΝΤЄϹЄVΧЄϹΘЄΑV
ΤȣϹΔΗΑΤѠΚ̄Ν̄ΑΜΗΝ :

L. 1. Vers le milieu, quelques lettres (pointées dans la copie) ont presque entièrement disparu par suite d'une chute de l'enduit ; mais le nom se restitue avec certitude par comparaison avec l'inscription 187, et le bas des lettres étant conservé, on peut reconnaître comment les mots étaient écrits.

L. 2. La date que nous adoptons est celle que l'on voit maintenant gravée profondément à la pointe par-dessus une première série de chiffres certainement erronée (ϛΨΝ, à ce qu'il semble). La correction est ancienne et faite avec soin : le ϛ lui-même a été repassé à la pointe. C'est en somme l'équivalent d'un repentir ; et cette date seule doit être prise en considération. Elle concorde avec le chiffre de l'indiction et le règne impérial.

On lira :

+ Εκαλιεργηθι ο ναος ουτος δηα συνδρομις Μιχαηλ προτοσπαθαριου του Σκεπιδι κε Εκατερινις μοναχ(ης) κε Νυφονος (μον)αχ(ου), επι βασιλεος Κωνσταντινου του Δουκα· ετος ,ϛφξθ', ηνδικτηονος ιδ'· υ αναγηνοσκωντες ευχεσθε αυτους δηα τω Κ(υριο)ν. Αμην.

La décoration peinte, faite par les soins d'un protospathaire Michel Sképidis, d'une moniale Catherine et d'un moine Niphon, date donc de l'an du monde 6569 (= 1060/1061), indiction 14, sous Constantin Doucas.

Comme il y a, dans l'église, plusieurs couches de peintures on peut se demander laquelle est datée par ce texte.

D'abord, évidemment, la dernière couche, actuellement visible sur les parois de la nef, où nous retrouvons les portraits et les supplications des personnages nommés dans la dédicace. Ensuite, croyons-nous, les peintures de la voûte [1].

Celles-ci, à première vue, paraissent d'une autre tonalité que celles des parois. Mais c'est le résultat d'un accident. En effet, ces peintures superposées à une couche plus ancienne, dont elles ne sont séparées que par un badigeon, se sont écaillées en maints endroits, et la peinture primitive, beaucoup plus claire, reparaissant, modifie le ton de l'ensemble.

Sur les parois, il y a aussi des peintures successives. Mais la dernière est faite sur un enduit de plâtre épais qui s'est détaché çà et là, par larges plaques, se maintenant ailleurs intact, en sorte que les différentes couches apparaissent juxtaposées, mais non pas mêlées, comme à la voûte.

D'autre part, un examen attentif montre que la voûte (dernière couche) a été peinte avant les parois. Car l'enduit qui recouvre celles-ci mord en quelques points sur le décor de l'encorbellement à la base du berceau, lequel paraît contemporain des scènes peintes au-dessus. Mais il semble que ces travaux se sont suivis immédiatement et qu'ils doivent être attribués aux mêmes donateurs.

En effet, nous verrons, dans nos conclusions, que l'iconographie des scènes, plus tardive que celle de Sainte-Barbe, autoriserait difficilement une date antérieure à 1060. En outre, si l'œuvre de Michel, Catherine et Niphon se fût limitée à peindre quelques figures isolées sur les parois, et n'eût pas compris aussi les grandes scènes qui constituent la principale partie du décor, on ne comprendrait guère que la dédicace attribuât à ces mêmes personnages tout l'honneur de la décoration.

Ils ont donc fait renouveler entièrement un décor qui existait déjà. Comme il est naturel, le travail a commencé dans les parties hautes, c'est-à-dire à la voûte et aux tympans. La difficulté de fixer un enduit de plâtre sur la surface concave du berceau a poussé les décorateurs à se contenter d'un simple badigeon, comme support de la nouvelle peinture. Dans le bas, qui a été fait ensuite, et où le travail était plus facile, une couche épaisse de plâtre a recouvert les anciennes images et reçu les nouvelles. Mais tout cela s'est fait dans un bref espace de temps. D'ailleurs, il

1. Sur ce point, M. Grégoire a émis, *Voyage d'exploration*...., p. 96, un avis contraire.

semble bien qu'il y ait eu plusieurs peintres, la manière n'étant pas partout la même.

*
* *

Nous décrirons immédiatement le décor des parois, car il comporte des portraits et des inscriptions qui complètent la dédicace.

Ces parois, comme on le voit sur le plan, sont percées, à droite, de trois arcades inégales et peu régulières conduisant dans la seconde nef. A gauche, trois arcatures aveugles, tout aussi irrégulières, la plus proche du sanctuaire contenant encore une niche creusée à mi-hauteur. Toutes ces surfaces ont été couvertes de plusieurs couches de peintures. Par endroits, on en distingue jusqu'à trois. La plus récente, sur un enduit de plâtre épais est presque partout conservée ; mais elle est tellement criblée de signatures et graffites modernes que nous avons dû renoncer à en photographier la plus grande partie, et nous remplaçons par des dessins au trait les deux seuls clichés exécutés [1].

Nous suivrons les parois, dans le sens ordinaire, de gauche à droite, en commençant par l'angle sud-est.

Paroi sud. Étroit espace avant la première arcade : Η ΑΓΗΑ ΑΝΝΑ (v. pl. 196, n° 1).

Première arcade : Sur le côté gauche, un saint docteur portant l'omophorion. En face, portrait d'un spathaire ou protospathaire Sképidis, vêtu d'un manteau brodé, ceint du glaive, la tête couverte d'une coiffure énorme qui l'entoure comme un turban.

Inscr. 187.

ΔЄΗCIЄ (*sic*)
ΤΔ [δουλου]
[του θ(εο)υ ... σ]
ΠΑΘΑΡΙΔ
ΤΔ CΚΕ
ΠΙΔΗ

Peut-être le personnage n'est autre que le protospathaire Michel Sképidis nommé dans la dédicace [2]. Mais comme nous le retrouverons certainement un peu plus loin, on hésitera, sans doute, à croire qu'il ait été représenté deux fois. Il se pourrait donc

1. Les graffites se détachant en blanc vif sur le fond très noir de la peinture, rendraient le sujet presque méconnaissable sur une reproduction phototypique, mais ils n'empêchent pas de calquer sur des agrandissements judicieusement tirés.

2. Dans ce cas, vu la brièveté des lignes, le nom Μιχαήλ devait être écrit sous forme de sigle, et le mot suivant sous la forme ΑCΠΑΘΑΡΙΔ.

que l'image figurât un autre membre de la même famille, par exemple ce Jean Sképidis qui paraîtra, à Guéik Kilissé (chap. xxx), avec le titre de protospathaire [1].

Face du premier pilier : Ⓐ ΓЄΩΡΓΗΟC, en pied, la lance dans une main, le bouclier tenu de l'autre.

Deuxième arcade : quatre martyrs, vus à mi-corps :

aux piédroits :	Ο ΑΓΙΟC ΠΗΓΑCΙΟC	Ⓐ ЄΛΠΙΔΙΦΟΡΟC
à la douelle :	Ο ΑΓΙΟC ΑΚΥΝΔΥΝΟC	[ο α] ΑVΘΟΝΙΟC

Face du deuxième pilier : Ⓐ ΔΗΜΟΙΤΡΗΟC (*sic*) glaive en main. Sur son bouclier et ses jambières, ornements coufiques représentés p. 332, fig. 103.

Troisième arcade : quatre saints, comme à la précédente, l'un complétant le groupe des martyrs du 2 novembre, puis le groupe du 11 novembre :

aux piédroits :	Ⓐ ΑΝЄΝΠΟΔΙCΤΟC	Ⓐ ΒΙΚΤΟΡ
à la douelle :	Ⓐ ΜΗΝΑC	Ⓐ ΒΗΚЄΝΤΙΟC

Saint Ménas, vieillard, tient sur la poitrine un médaillon portant une tête de Jésus-Christ : probablement, symbole de la prédication par laquelle il annonça le Christ au milieu des païens [2].

Étroit espace, à la suite de la troisième arcade : sainte ΦЄΒΡΟΝ[ια] [3].

Paroi ouest. De chaque côté de la porte, une sainte dans la pose de l'orante. Les noms ont disparu.

Paroi nord. Espace avant la première arcature : saint militaire, tenant lance et bouclier : ΜЄΡΚΟΡΙΟC [4].

Première arcature aveugle : dans le fond, une grande image de sainte Catherine (Η ΑΓ[ια] ЄΚΑ[τερ]ΙΝΑ), debout entre deux femmes inclinées. En riche costume et sans nimbe, ce sont des personnages vivants. Au-dessus de leurs têtes, les noms :

Inscr. 188.	ЄΡΙΝΗ [5] [δουλη χυ]	*Inscr. 189.*	ΜΑΡΙΑ ΔΟΛΙ XV

1. Il pourrait ici n'avoir encore que la dignité de spathaire et la lacune se comblerait assez exactement par ω σ-παθαρίου.

2. Στὰς ἐν μέσῳ τῶν εἰδωλολατρῶν τὸν Χριστὸν ἀνεκήρυττεν (Delehaye, *Synax. Eccl. Constant.*, col. 212, *inter. Synax. selecta.*) Voir l'épisode développé dans la Passion grecque, *Anal. Boll.*, III, 1884, au n° 2, p. 260-261.

3. Au 25 juin, mémoire τῆς ἁγίας ὁσιομάρτυρος Φεόρωνίας (Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 769).

4. C'est probablement sur son bouclier (à moins que ce ne soit sur celui de saint Procope), que M. Mamboury a copié l'ornement coufique représenté p. 360, fig. 105 (en bas) : « bouclier de..... à gauche en entrant », porte le dessin.

5. Pour Εἰρήνη : graphie singulière où il faut probablement voir une distraction plutôt que l'indice d'une prononciation anormale.

Sur les deux côtés de l'arcature, portraits et supplications de donateurs. A gauche, la moniale Catherine, les mains en avant, tournée vers l'image de sa patronne. Elle est habillée d'amples vêtements sombres, avec de larges manches à doublure blanche (pl. 202, n° 3). On lit :

Inscr. 190. ΔЄΗCIC TIC ΔȣΛIC
Tȣ Θ̅V̅
ЄKATЄ
PINAC
MONA
XIC

A droite, un homme vêtu d'une longue robe grise à ramages, la tête enveloppée d'un gros bonnet blanc, portant un décor de lettres arabes [1]. La main droite tient la lance, et la gauche s'appuie sur le pommeau de l'épée au fourreau. C'est assurément le protospathaire Michel, mais de l'inscription il ne reste que le premier mot :

Inscr. 191. ΔЄICIC.....

A la douelle de l'arc, au-dessus des donateurs, deux martyrs :

Ⓐ ΛΑΒΡΟC Ⓐ ΦΛΟΡΟC

Dans cette arcature, l'enduit est tombé en plusieurs endroits. Presque toute l'image de sainte Catherine a disparu et laisse voir des restes d'une, et probablement de deux décorations antérieures superposées. On devine la silhouette de trois saints debout. Sur le côté droit reparaît aussi un décor plus ancien, et l'on voit un moine à capuchon debout, près duquel est peinte l'invocation :

Inscr. 192. K̅Є̅ BOI[θει]
TON ΔOY
ΛON COY
POVCTIA
KON

Sur la face du pilastre suivant : Ⓐ ΠΡΟΚΟΠΟΙΟC (*sic*), tenant la lance et le bouclier.

1. On verra une coiffure semblable à Djanavar Kilissé pour une dame Eudocie, que nous croyons justement être la femme du protospathaire (v. ci-dessous, p. 368, fig. 106).

L'enduit tombé laisse voir, à la place de sa tête, un petit personnage féminin assis, qui appartenait au décor primitif (il semble avoir fait partie d'une scène).

Deuxième arcature aveugle. Dans le fond, image de saint Michel (ΜΙΧΑΗΛ) [1], debout, en vêtements impériaux, sceptre et globe en main, ayant à ses pieds deux donateurs prosternés, une moniale reconnaissable à son costume et un moine (pl. 202, n° 3).

Au-dessus de leurs têtes :

Inscr. 193. ΔЄΙCΙC ΤΗ ΔȣΛΙC ΤȣΘ̄V̄ЄV ΔΟΚΙΑC

Inscr. 194. ΔЄΙCΙC ΤȣΔȣΛȣ ΤȣΘV ΝVΝΦΟΝΟC ΜΟΝΑΧȣ

Dans le dernier, nous retrouvons un des donateurs nommés par la dédicace. Niphon et Eudocie se prosternent devant saint Michel, patron du protospathaire, comme Marie et Irène s'inclinent devant la patronne de la moniale Catherine, tandis que cette moniale et le protospathaire encadrent et invoquent la même sainte. N'est-il pas évident que des liens étroits de parenté unissaient tous ces personnages ? Le choix des deux saints autour desquels ils sont groupés donne à supposer que Michel et Catherine étaient les parents, et que tous les autres sont leurs enfants.

Des six personnages, trois seulement sont nommés dans la dédicace comme ayant contribué à la décoration. Les autres apportaient au moins l'hommage de leur dévotion, et probablement méritent d'être comptés à quelque autre titre comme des bienfaiteurs.

Les termes des inscriptions, aussi bien que les costumes et les attitudes, permettent d'indiquer quelle était, en 1060/61 la condition de chacun. Le protospathaire Michel jouissait encore de sa dignité civile, tandis que celle que nous croyons sa femme, était déjà entrée au monastère [2]. Ils sont peints debout et chacune de leurs images occupe un panneau, comme il convient à des parents. Les enfants, plus petits, sont groupés autour des deux saints. Deux d'entre eux, humblement prosternés, ont quitté la vie séculière : Eudocie et Niphon. Les deux autres, Irène et Marie, qui portent de

1. Le nom est écrit, de part et d'autre de la tête de l'archange, de la façon suivante : X MIA ΗΛ, ce qui donne la clé de la phrase suivante de M. Rott : « In einer Nische der Nordwand knieen vor einer Gestalt, bei der wir noch die Buchstaben ΧΗΜΙΑ entzifferten... » (p. 136). Il n'a pas vu le Λ et a lu le reste, en deux lignes, à la suite.

2. Ceci peut sembler étrange, mais n'est pas impossible. Pour échapper à la difficulté, on serait tenté d'imaginer que Catherine est la mère du protospathaire ; mais cela détruit la symétrie que paraissent vouloir accuser les images, et vieillit singulièrement la moniale qui deviendrait grand-mère du moine barbu Niphon.

riches costumes, n'ont pas renoncé au monde, et c'est pour cela sans doute qu'elles sont figurées debout [1].

Côtés de l'arcature : deux saints superposés de part et d'autre :

aux piédroits :	Ⓐ ΠΑΝΤΕΛΕΙΜΟΝ	Ⓐ ΚVΡΙΚΟC
à la douelle :	Ⓐ ΔΑΜΙΑΝΟC	Ⓐ ΚΟCΜΑC

Face du pilastre suivant : Ⓐ ΘΕΩΔΟΡΟC, tenant la lance et le bouclier.

Troisième arcature aveugle. Dans le fond se creuse une niche, en dessous de laquelle on voit deux bustes : Ⓐ CΕΡΓΙΟC, Ⓐ ΒΑΧΟC.

Au fond de la niche, la Vierge ($\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\text{ΘV}}$) tient l'Enfant qui l'embrasse ; sur le côté droit : Ⓐ ΟΡΕCΤΙΟC ; sur le côté gauche : le prêtre Basile, en vêtements blancs. Sans doute encore un donateur, car à côté on lit :

Inscr. 195.

ΔЄΙCΙC ΤϬ ΔϬΛϬ
ΤϬ $\overline{\text{ΘV}}$ ΒΑCΙΛΙϬ
$\overset{o}{\text{ΠΠ}}$

Au centre de la niche était creusé un petit bassin, de destination incertaine.

Sur les côtés de l'arcature :

aux piédroits :	Ⓐ ΜΑΡΔΑΡΙΟC	[ο α Α]VΖЄΝΤΙΟC
à la douelle :	Ⓐ ЄVΓЄΝΙΟC	Ⓐ ЄVCΤΡΑΤΙΟC

Avec Oreste, peint dans la niche, ils forment le groupe des cinq martyrs du 13 décembre.

Paroi ouest. (Pl. 196, nos 1, 2.) De part et d'autre de l'ouverture du sanctuaire, une image de l'*Annonciation* : l'ange (ΓΑΒΡΙΗΛ) à gauche, la Vierge ($\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\text{ΘV}}$) à droite. Les deux personnages ont des poses calmes. La Vierge élève légèrement la main devant la poitrine. Au-dessus de l'ange on lit :

ΧЄΡЄ ΚЄΧΑΡΙΤΟΜЄΝΙ Ο $\overline{\text{ΚC}}$ ΜЄΤΑ CϬ

Plus haut, au-dessus du grand arc, deux anges, porteurs de sceptres, lèvent la main vers un médaillon, aujourd'hui effacé, qui devait contenir une image de Jésus-

1. A Djanavar Kilissé, nous retrouverons une dame Eudocie en prière devant sainte Catherine. Il est probable qu'elle n'est autre que la moniale Catherine avant son entrée en religion.

Christ. C'est un sujet analogue à celui que l'on voit à la même place à l'église de Qeledjlar (pl. 44, n° 2).

Sur la face antérieure des chancels, médaillons qui semblent n'avoir porté que des croix. La surface rectangulaire du chancel est bordée d'un encadrement reproduisant un dessin déjà rencontré à Sainte-Barbe (v. fig. 108, chap. xxx).

Au bas des parois, dans toute la nef, un décor peint imite un placage de marbres polychromes.

Décor du sanctuaire.

Aux piédroits et à la douelle du grand arc étaient peintes quatre figures de saints. Celles du bas ont à peu près disparu. Celles du haut, vues à mi-corps, tiennent des cartels sur l'un desquels on lit : ουτος ο θ(εο)ς ημων..... C'est donc le prophète Baruch [1]. Et la figure qui lui fait face était aussi un prophète de l'ancienne loi, ce qu'on devinerait, du reste, à leur costume antique et à leur abondante chevelure.

Ces deux figures appartiennent à la couche la plus récente. Dans le haut, transparaît un médaillon qui faisait partie du décor antérieur.

L'abside est particulièrement profonde. Sa conque ne représente pas une portion de surface sphérique, mais semble plutôt empruntée à un ellipsoïde de révolution dont elle reproduit beaucoup plus que le quart. Le dernier décor comporte, dans le haut, l'image de la Divine liturgie, et plus bas, une rangée de docteurs.

Divine liturgie. (Pl. 196, n° 2; 197, n° 2.) Sous un édifice à coupole imitant un ciborium, double figure de Jésus-Christ, debout derrière un double chancel encadrant un autel couvert d'un voile, sur lequel on distingue une patène et, semble-t-il, un artophorion en forme de cassette rectangulaire. Il donne aux apôtres la communion : à droite, sous l'espèce du pain; à gauche, sous l'espèce du vin. Un peu en arrière de chacune des figures de Jésus, un ange portant sur l'épaule gauche l'*orarion* du diacre, tient un *rhipidion*, qu'il élève au-dessus du divin liturge. Les apôtres sont divisés en deux groupes. Celui de gauche est compact et massé en profondeur; les apôtres s'avancent, les mains en avant, découvertes ou voilées. A droite, un apôtre seul, en avant, fléchit le genou pour recevoir l'Eucharistie; le reste du groupe est un peu plus loin, séparé par une étroite lucarne percée dans la partie haute de la voûte.

Au-dessus des apôtres on lit [2] :

à droite :	ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ
à gauche :	ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕϹ

1. Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν, οὐ λογισθήσεται ἕτερος πρὸς αὐτόν (Baruch, 3, 36).

2. Ces paroles sont empruntées à la liturgie qui, du reste, les emprunte à saint Matthieu (26, 26-27),

Remarquer l'ornement coufique à la bordure supérieure de l'un des chancels (pl. 197, n° 2, et p. 360, fig. 105, en haut).

Sous cette peinture, reparaît en plusieurs endroits le décor primitif de l'abside qui était de type archaïque. A la conque, trônait le Christ entre les quatre symboles et, probablement, une garde d'anges. Au-dessus de la double coupole du ciborium, on aperçoit la tête du Pantocrator, transparaissant à travers le fond actuel [1]. Plus bas, sur la gauche, juste au-dessus du calice que tient Jésus, on distingue nettement le profil d'un des animaux symboliques nimbés, et au-dessus du groupe des apôtres, une tête assez fortement désaxée qui a dû appartenir à un séraphin ou un hexaptéryge [2].

En dessous de la divine liturgie, une rangée de docteurs, encadrés par un décor d'arcatures peintes, comme dans les églises à colonnes de Gueurémé. Mais la série, qui a certains points de contact avec celle de Sainte-Barbe [3], est interrompue au milieu par une image de la Déisis : Christ assis, livre en main, bénissant, entre la Vierge et le Baptiste tournés vers lui [4]. Les noms sont :

[ο α Επι]ΦΑΝ[ι]ΟC [5]
Ⓐ ΒΛΑCΙΟC
Ⓐ ЄΛЄVΘЄΡΟC
Ⓐ ΓΡΙΓΟΡΙΟC Ο ΘЄΟΛΟΓΟC
Ⓐ ΒΑCΙΛΙΟC
Déisis { M͞P Θ͞V / I͞C X͞C / Ⓐ Ι͞Ω Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC
Ⓐ Ι͞Ω Ο ✻VCOCTOMOC
Ⓐ ΚϬΡΝϬΤΙΟC (*sic*)
Ⓐ ΜΟΔЄCΤΟC
Ⓐ ΑΝΘΙΝΟΓЄΝΙC

en les combinant de diverses façons avec les autres récits parallèles des synoptiques et de saint Paul. Voir dans Brightman, *Eastern Liturgies*, p. 328, les deux textes, dans les liturgies de saint Basile et saint Jean Chrysostome, au IXe siècle.

1. A la loupe, on en reconnaîtra les deux yeux, brillant dans une ombre épaisse, à la pl. 196 n° 2.

2. Voir pl. 197, n° 2. Sous la draperie des apôtres (notamment de ceux qui ont les mains voilées), on voit transparaître des éléments indistincts de l'ancien décor.

3. Présence et graphie du nom de saint Kornoutos ; étendue particulière de la série. De la présence commune aux deux décors, des saints Épiphane, Blaise, Basile, Chrysostome, Athénogène, on ne saurait tirer aucun indice ; mais bien du fait qu'à ces noms plus connus sont joints d'autres moins illustres.

4. Le Christ n'est pas figuré sous une arcature. Dans les églises à colonnes, la Déisis était à la conque, les docteurs en-dessous. A Sainte-Barbe, elle était rejetée sur la paroi droite.

5. Peut-être la graphie était-elle Επιφανος. Inversement, un peu plus loin, le nom de Kornoutos était écrit : Κωρνουτιος (dans la première syllabe, substitution de ου à ο comme à Sainte-Barbe).

La bande où sont peints les docteurs est coupée, en son milieu, par un large trône réservé dans le roc, dont les deux bras saillants ont été détruits. Le bas du corps de Jésus-Christ est peint sur le dossier du trône. De chaque côté, une banquette étroite court le long de l'abside, formant un σύνθρονον qui devait être des moins confortables. (V. pl. 196, n° 2.)

Sur le dossier de la banquette est peinte une frise représentant une longue suite de petits cavaliers nimbés, marchant tous dans le même sens, vers la droite (même ceux de la partie droite). Cette image appartient au décor antérieur [1]. A gauche, on distingue, entre les têtes, les mots suivants :

ΙΑΓΙΙ (tête) CЄΡΑΝΤΑ

Équivalent du grec vulgaire actuel : οἱ ἅγιοι Σαράντα [2]. Nous avons encore là, avant le décor de 1060/61, un groupe des Quarante Martyrs de Sébaste ; mais, par une exception singulière, ils sont représentés à cheval.

Sur le devant de la banquette est peinte une draperie blanche aux plis rouges et verts, teintes qui paraissent encore la rattacher au plus ancien décor de l'église.

Les scènes de la voûte.

A la voûte, que ne partage aucun arc doubleau, et au tympan de la paroi ouest, sont peintes des scènes ainsi distribuées :

côté gauche de la voûte :	*Nativité.*
	Présentation :
tympan du fond :	*Transfiguration ;*
côté droit de la voûte :	*Crucifixion,*
	Femmes au tombeau,
	Descente aux Limbes.

Cet ensemble se complète par l'*Annonciation* qui encadre le sanctuaire. Et l'on a ce qui pourrait être considéré comme un cycle réduit de la vie du Christ [3]. Cepen-

1. Même caractère que dans la figure de femme qui paraît sous l'image de saint Procope (paroi nord).

2. Voir dans Ducange, *Glossarium graec.*, le mot et toute une suite de composés comme σραντάκις, σραντάρι, σραντίζειν, σραχοστή, etc.

3. Nous ne comptons pas la Divine liturgie de l'abside comme un élément du cycle, où elle représenterait la Dernière cène. En effet l'exemple de Qeledjlar, où figurent ces deux images (v. t. I, 1, p. 203, 220), montre que les décorateurs cappadociens ne les considéraient pas comme équivalentes et que, dans un cycle narratif, ils faisaient entrer la Dernière cène, non pas la Divine liturgie.

dant, bien que les images, en même nombre qu'à Sainte-Barbe, soient encore disposées suivant l'ordre chronologique, on ne peut reconnaître ici un cycle narratif proprement dit; il y manque les tableaux de caractère épisodique (Reproches, Épreuve, Voyage) ; et le décorateur ne retient que les mystères principaux, chacun étant figuré en une seule image. Par sa composition d'ensemble, le cycle doit être considéré comme liturgique, et se rattache plutôt à ceux des églises à colonnes que des chapelles archaïques de Geurémé.

Nous l'avons dit : le cycle appartient à la deuxième couche de peintures celle de 1060/61. Antérieurement, la voûte était divisée, de chaque côté, en deux registres superposés, où devait se dérouler un cycle narratif de type archaïque, analogue, peut-être, à ceux de Belli Kilissé. En beaucoup d'endroits, on voit nettement transparaître la bande qui séparait les registres [1]. D'autres détails seront signalés au fur et à mesure.

Nativité. (Pl. 198, n° 1 ; 203.) La scène se rapproche de celle des églises à colonnes et spécialement de Qaranleq Kilissé (pl. 100, n° 2), par la pose de la Vierge, assise plutôt que couchée ; par celle de Joseph, qui est identique (tourné à gauche, mais la tête à droite ; par le geste de Jésus bénissant dans le bain [2], par le développement que prend le décor : colline et ouverture de la grotte ; par le groupe des mages arrivant à gauche. Il y a toutefois des différences, et quelques-unes marquent un stade plus avancé du développement iconographique. C'est ainsi qu'à Qaranleq Kilissé, la Vierge est encore languissante et se borne à étendre une main vers l'Enfant couché [3]. Ici elle le dépose des deux mains dans la crèche, son visage n'exprime aucune fatigue ; et la perspective du personnage, vu de face, est plus savante. Il y a progrès, tant dans la conception théologique que dans l'exécution.

Les mages se montrent à mi-corps, au défaut de la colline, tenant en leurs mains les présents. Ils sont de face, et s'avancent de front, non en file indienne : cela encore est d'une composition plus recherchée. (Les chevaux ne sont pas représentés.) Un ange semble leur montrer la grotte, tandis qu'un autre, apparaissant encore au défaut de la colline, parle aux bergers.

Ceux-ci comprennent, suivant l'usage : le musicien assis sur un rocher, son flageo-

1. Ainsi, dans toute la scène de la Nativité, vers le milieu de la Présentation, de la Crucifixion, à la partie droite de la Descente aux Limbes. A la planche 196, n° 1, cette ancienne division en registres apparaît parfaitement. On voit qu'ils étaient à peu près de même hauteur, et qu'à l'arête une bande, trop étroite pour contenir des médaillons, devait porter un motif ornemental. (Comparer Belli Kilissé I, nef de droite, et Gueurémé 6, 8).

2. Sur ce geste, voir ci-dessus, p. 164 et 326-327.

3. Ou vers le bain ; les deux interprétations sont possibles.

let dans la main gauche, la droite tendue vers l'ange, la tête rejetée en arrière, d'un mouvement naturel ; le groupe du vieillard et du jeune homme qui s'avance la main levée vers l'apparition, avec impétuosité (v. fig. 110, chap. xxx).

Les noms et légendes lisibles :

ΠΑVCΑCΘЄ V ΑΓΡΑΒΛȣΝΤЄC
ΙѠCΗΦ $\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\text{ΘV}}$ Ι ΜЄΑ $\overline{\text{ΙC}}$ $\overline{\text{ΧC}}$ Ι CΑΛΟΜΙ

Remarquer l'article accompagnant les noms des deux femmes, chose exceptionnelle jusqu'ici.

Leurs coiffes, enveloppant étroitement la tête et le cou, portent un ornement coufique, par quoi cette peinture se rattache à celles des parois, où le motif a été plusieurs fois signalé, ainsi qu'à celle de la conque de l'abside. Encore un argument en faveur de l'unité de tout le décor[1].

Présentation. Η VΠΟΠΑΝΤΙ· (Pl. 198, n° 2 ; 204.) La scène est construite sur le modèle ordinaire, mais elle est inversée, ce qui amène à modifier le geste et la pose d'Anne. Le fond d'architectures est particulièrement développé, comprenant outre le ciborium deux édifices de part et d'autre, aux angles desquels pendent des draperies. L'autel, portant une croix et un évangéliaire, paraît copié sur celui d'une église grecque.

Jésus est encore dans les bras de Marie et tend les mains vers le vieillard ; mais en même temps, par une innovation heureuse[2], le peintre lui fait tourner la tête en arrière pour regarder sa mère, ce qui donne à sa petite figure beaucoup de vie. Les autres personnages ont des poses graves, des visages expressifs et recueillis qui font de cette composition une des meilleures peintures de Soghanle[3].

1. Sur la coiffe de Salomé (v. pl. 203), au bandeau qui lui entoure le cou, le décor coufique imite assez exactement des chiffres, et l'on sera peut-être tenté d'y lire une date : ٦ΛΛΙ (6881) qui répondrait à l'année 1372/73. Ceci est inadmissible ; car il y a, en réalité, non pas quatre chiffres, mais six : l'avant-dernier mutilé, réduit à un point en haut, était aussi un Ι ; le premier, plus petit que les autres, est un ٦. En sorte que le nombre — si nombre il y a — doit être lu : ٦٦ΛΛΙΙ. Ceci ne peut être une date, et le redoublement de chacun des chiffres suffit à prouver le caractère fantaisiste de l'ensemble. Il n'y a pas plus de nombre dans ces apparences de chiffres, que de phrases ou de mots dans les semblants de lettres qui ornent les coiffes des deux femmes ou les boucliers des saints militaires.

2. A vrai dire, un mouvement analogue de Jésus peut être observé à El Nazar (pl. 41, n° 2), mais dans une scène de caractère fort différent et de composition archaïque (pas encore de symétrie ; le temple à droite) ; en sorte qu'il ne saurait être question d'imitation.

3. Dans la photographie de la planche 198, prise de près, une forte déformation de perspective a dérangé l'aplomb des personnages et des architectures. Une photographie 13/18 faite en 1907, dont le cliché est déposé à la collection des Hautes Études, donne une meilleure perspective. C'est d'après elle qu'a été faite la sépia de la planche 204.

Siméon reçoit le titre, insolite en Cappadoce, de [Σ]VM[ε]ON O Θε[ο]ΔOXOC.
Les autres noms sont écrits ainsi :

[A]NNA ΠΡΟΦΙΤΗC M̄P̄ Θ̄V̄ Ī C̄ X̄ C̄ ΙΩCΙΦ

Transfiguration. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΟCIC. (Pl. 197, n° 1.) La scène se rattache à celle des églises à colonnes par la disposition étagée des personnages, par les attitudes et les gestes des apôtres, par la gloire du Christ traversée de huit rayons. Il manque les trois collines ; mais c'est la conséquence de la faible hauteur du champ disponible. La ligne de terrain se relève aux extrémités, suggérant l'idée des deux collines extrêmes ; mais celle du milieu a été raplatie pour laisser assez de place au groupe de Jésus et des prophètes. Élie est à gauche, Moïse à droite.

Les noms des apôtres sont écrits :

ΠΕΤΡΟC Ī Ω̄ ΙΑΚΟΒΟC

Entre la gloire de Jésus et la tête d'Élie, apparaît nettement une petite tête féminine qui appartenait au premier décor. Légèrement inclinée, tournée vers la droite et enveloppée d'un maphorion, c'est une tête de la Vierge. Toute proche apparaît, moins clairement, la tête de l'Enfant Jésus qu'elle portait dans ses bras. A gauche, on voit le nimbe d'un personnage qui suivait : Joseph ; et dans le haut, un fragment d'arcade appartenant à un fond d'architecture. Cette scène du décor primitif était une *Présentation.*

Crucifixion. Ι CΤΑΒΡΟCIC. (Pl. 199, n° 1.) Encore une scène qui, sans ressembler précisément à celle des églises à colonnes, nous y ramène par de nombreux détails : pose de Jésus, mort, sur la croix, le corps déhanché à droite, la tête abattue sur l'épaule (mais les bras sont légèrement fléchis) ; le centurion debout derrière saint Jean et parlant ; de l'autre côté, la Vierge suivie d'une deuxième femme (le manque d'espace a empêché, sans doute de peindre la troisième), les gestes de la plupart des personnages : la Vierge, Jean, le centurion.

Les noms et les légendes sont :

	Ī C̄ X̄ C̄		[Aλ]ΙΘΟ[ς] VOC
Η CΕΛ[ηνη]			Θδ ΙΝ δΤΟC
M̄P̄ Θ̄V̄	ΗΔδ Η M̄P̄ Cδ	ΙΔΕ OVOC δ	Ε[κ]ΑΤΟΝΤΑΡΧΙC

Sur le bouclier du centurion reparaît l'ornement coufique : indice d'unité dans tout le décor.

Au-dessus du bras gauche de Jésus, de part et d'autre du soleil, reparaissent deux têtes d'une peinture antérieure.

Saintes femmes au tombeau. (Pl. 199 nos 1, 2 ; 205.) La scène, remarquable par la grande taille des personnages — les soldats exceptés — est construite sur le modèle ordinaire ; mais les paroles écrites entre l'ange et les deux femmes se rapportent à l'apparition de Jésus à Madeleine. On lit en effet, en trois lignes : ΓVNЄ TI KAЄIC TINAN ZITIC [1]. C'est une erreur du décorateur.

Dans le haut, étaient les noms : Є M[υροφ]ΟΡЄ, [Αγ]ΓЄ[λος εις τον] ΑΗΘΟΝ.

Le deuxième nom, sous une forme un peu plus complète, a déjà été vu à Tchareqle Kilissé [2].

La tête de la deuxième myrophore, copiée par M. Mamboury (pl. 205), donnera une idée de la manière vigoureuse dont sont traités les visages dans toute cette partie de la décoration.

Descente aux Limbes. Η ΑΝ[ασ]ΤΑCIC. (Pl. 199 n° 2.) La scène se rapproche beaucoup plus du type des églises à colonnes (t. 1, 2, p. 391-392) que du type archaïque. Elle contient exactement les mêmes éléments qu'à Tchareqle Kilissé. Mais le décor est simplifié : pas de collines ; seulement deux sarcophages d'où émergent Adam et Ève (ΑΔΑΜ, ΗЄΒΑ) d'une part, David (ΔΑΔ) et Salomon de l'autre. L'ouverture de l'enfer est très petite ainsi que le monstre enchaîné de l'Hadès. Par la manière dont ce dernier est foulé sous les pieds de Jésus, la peinture ressemble à celle de Sainte-Barbe, mais là s'arrête la ressemblance, car la conception est autre.

Au-dessus des deux prophètes on voit reparaître une figure assez indistincte du premier décor.

Conclusion

De ce qui précède, il ressort que les peintures de Qarabach Kilissé se rattachent à celles des églises à colonnes de Gueurémé, en ce sens qu'elles montrent une iconographie assez semblable, et même un peu plus évoluée, ce qui paraît indiquer une date légèrement postérieure. Remarque importante, moins pour la datation de Qarabach Kilissé, connue par ailleurs, que pour celle des églises de Gueurémé.

On ne perçoit pas cependant d'influence directe, car la manière, dans la peinture,

1. Λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς · γύναι, τί κλαίεις ; τίνα ζητεῖς ; (Jn, 20, 15). Remarquez, dans la légende, la forme de l'accusatif : τιναν.

2. Ανγελος ης τον λιθον καθημενος (pl. 130, n° 4).

est notablement différente ; dans le choix des scènes et dans leur distribution, les principes suivis ne sont pas les mêmes [1] : nul souci de mettre en lumière tel mystère capital, ou de grouper les scènes autour de certains pôles [2]. Enfin, très significative est l'absence presque totale de motifs d'ornements. Il est vrai que la forme du vaisseau ne s'y prêtait guère. Mais il est remarquable que nul des rares motifs employés : le rinceau d'une exécution si maladroite à la base de la voûte (fig. 104, p. 333), les médaillons et leurs encadrements sur les chancels, ne soit emprunté à la riche collection fournie par les églises à colonnes.

Les ressemblances dans l'iconographie s'expliquent donc par une influence commune reçue de la capitale au onzième siècle, non par une influence réciproque des monuments cappadociens.

Les photographies et les aquarelles des planches 197-199, 204-205, font suffisamment connaître la manière du peintre dans les scènes des voûtes. Ni par le dessin ni par la couleur, elle ne ressemble à aucune de celles qui ont été observées dans les églises à colonnes de Gueurémé. Toutefois un artifice que l'on y rencontrait souvent reparaît ici, je veux dire ces taches rouges posées sur les joues des personnages pour les animer et qui, maintes fois, ont tourné au noir [3].

Beaucoup de visages, comme celui de la myrophore, sont modelés dans un ton verdâtre qui leur donne un aspect étrange [4]. Le vert est, du reste, très répandu dans tout ce décor, vert sombre ou vert pâle.

Le peintre ne craint pas les fortes oppositions et sur l'ensemble de la peinture, qui se maintient dans les tons foncés, il jette çà et là des taches claires : blanches, roses ou vertes. A la Nativité, la tunique de Joseph est rose, et son manteau vert pâle ; la colline est rose. A la Présentation, le costume de Siméon est blanc et vert ; de même, le voile sur les mains de Joseph. La robe de la Vierge est blanche et son maphorion est brun. La coupole et les arcs du ciborium sont verts. A la Transfiguration, l'apôtre Jean est vêtu de blanc et vert. A la Crucifixion, Jean porte une

1. Sur ceux qui inspiraient le peintre de Gueurémé, voir t. I, 2, p. 378.

2. La Crucifixion, dont l'importance est soulignée à Qaranleq Kilissé et Elmale Kilissé, disparaît presque ici à l'extrémité d'un registre, où les proportions énormes des myrophores attirent violemment l'attention.

3. L'artifice est habituel à Qaranleq Kilissé (v. t. I, 2, p. 422). A Elmale Kilissé, il est d'un usage moins général et les meilleures peintures en sont exemptes (v. t. I, 2, p. 449-450). On sait d'ailleurs qu'il est fréquent, au XIe siècle, en dehors de la Cappadoce et même en des régions fort éloignées, par exemple à Sant' Angelo in Formis (Voir notre *Voix des Monuments*, pl. 53-58).

4. Voir pl. 205. Sur l'aquarelle originale, le vert est un peu moins accentué et le rouge l'est davantage. Au tirage de la planche, par exception, c'est le cliché rouge qui s'est trouvé légèrement trop faible. Observer en outre, sur cette planche, comment l'écaillement de la peinture fait reparaître l'ancienne couche, de teinte beaucoup plus claire, et comment ces accidents peuvent tromper sur la tonalité générale de la décoration.

tunique rose et un manteau vert clair ; la Vierge est vêtue de blanc et brun. A la scène du tombeau, l'ange en tunique claire a un manteau vert foncé, la colline est verte, et la pierre du sépulcre rose. A la Descente aux Limbes, les sarcophages sont roses. Dans ces oppositions de teintes, il faut voir un souvenir des décorations archaïques, de même que dans les proportions épaisses des personnages aux têtes fortes et massives.

Dans les peintures des parois, on ne retrouve pas tout à fait les mêmes caractères. Les tons clairs sont plus rares ; mais cela tient peut-être à l'absence de décor dans les fonds : les personnages se détachent sur une teinte unie et sombre ; leurs costumes, où manque la draperie antique, et où dominent les vêtements militaires, monastiques ou d'apparat, ne se prêtent pas aux mêmes jeux de couleurs. Les têtes, si nous en jugeons par les photographies dont nous disposons [1], sont traitées de façon moins rude : celle de l'Archange Michel, d'un bel ovale, rappelle quelque peu les têtes d'anges à Elmale Kilissé. Mais le visage de la moniale Eudocie, qui est âgée, et celui du moine Niphon ont des traits énergiques, et se rapprochent davantage de ce que l'on voit à la voûte. Toutefois ces têtes sont modelées dans une teinte brune, et non point verte.

Au sanctuaire, ce sont les mêmes tons brunâtres qui dominent dans les visages. Mais le dessin et le modelé y sont très semblables à ceux de la voûte [2]. Il ne faut donc pas s'exagérer l'importance de la couleur, comme critère distinctif.

Dans cette partie, où une simple bande rouge marque la séparation entre les peintures de la conque et celles de la paroi, on ne remarque pas entre elles une différence bien tranchée. L'enduit semble de même nature en haut et en bas [3]. Là, tout peut être contemporain.

En somme, rien ne s'oppose à ce que tout le décor actuel soit à peu près de même époque. Dans la nef, la voûte a été peinte d'abord, les parois ensuite ; mais l'intervalle ne semble pas avoir été grand : peut-être, tout juste le temps de peindre le décor du sanctuaire. Il y a eu probablement deux mains différentes : à la voûte et aux parois de la nef. La décoration du sanctuaire doit être plutôt attribuée à la première. Mais, en dépit de ces différences dans l'exécution, c'est aux donateurs nommés dans la dédicace qu'on doit faire honneur de tout le décor actuel [4].

1. Arcatures de sainte Catherine et de saint Michel dans la paroi nord (d'où pl. 203, nos 2, 3).

2. Voir les visages des apôtres, pl. 197, n° 2 : celui de Pierre ressemble à celui de Joseph à la Nativité ; celui d'André (le deuxième), à celui de Siméon à la Présentation ; le modelé du visage, au cinquième apôtre, est semblable à celui de Jésus à l'Anastasis.

3. Voir pl. 197, n° 2 ; et, pour l'aspect général, depuis le sommet de la conque jusqu'à la banquette, pl. 196, n° 2.

4. Rappelons, comme indice d'unité, la présence des caractères coufiques dans les diverses parties de la décoration. On pourra comparer nos saints

Parmi ces personnages, les plus importants étaient assurément le protospathaire et la moniale Catherine — deux époux, croyons-nous. Leur condition a influé sur le choix des saints figurés autour de la nef. La plupart sont ou des saints militaires, représentés à grande échelle, sur les faces des piliers et pilastres, — protecteurs du protospathaire, — ou des saintes, principalement dans le fond de l'église, auxquelles la moniale devait porter une spéciale dévotion. Rappelons enfin les groupes de suppliants autour des images de sainte Catherine et saint Michel.

Il y a également des figures de martyrs empruntées au répertoire commun. Mais elles ne sont pas nombreuses, et occupent sous les arcades des places moins en vue.

Du décor primitif, nous ne pouvons rien dire, sinon qu'il appartenait à la série archaïque, comme il ressort de sa disposition, du nombre des scènes, et de la teinte claire des couleurs qui reparaissent en maints endroits. Les images étaient peintes à très petite échelle ; et leur distribution, avec la Présentation sur le tympan du fond, ne répond à aucun des exemples rencontrés jusqu'ici. Sans doute la scène était-elle rejetée hors du cycle comme à l'ancienne église de Toqale Kilissé (v. t. I, 1, p. 286), mais elle était placée d'autre façon.

Paléographie et orthographe.

L'examen des inscriptions et des légendes n'infirme pas les conclusions développées plus haut. Pas de différence notable entre les parois et la voûte, soit dans le type des caractères, soit dans les graphies. Celles-ci n'ont pas les caractéristiques de l'époque archaïque (notamment l'équivalence exclusive de υ et οι), et ne présentent rien de bien remarquable.

Confusion habituelle des lettres η et ι, avec une préférence marquée pour ι : ι correct est environ trois fois plus fréquent que η correct ; ι substitué à η, deux fois plus fréquent que η substitué à ι. Sur ce point, orthographe peu conséquente : Σκεπιδι et Σκεπιδη ; Ιωσιφ et Ιωσηφ ; Γεωργγος, Δημοιτρηος, mais toutes les autres finales en ιος, correctes.

Autre inconséquence : Νυφονος et Νυνφονος.

ω rare, mais pas absent : correct dans Κωνσταντινου, Γεωργγος, Ιω(ανης), Ιωσιφ, Ιωσηφ (mêmes exemples à Sainte-Barbe) ; employé pour ο dans αναγγνοσκωντες, τω $\overline{\text{κν}}$, Θεωδορος.

militaires, la lance dans une main, l'autre appuyée sur le bouclier, à l'image de saint Mercure d'un Ménologe du XIe siècle (Paris, gr. 580) reproduite par M. Omont (*Miniatures des plus anciens ms. gr. de la Bibl. Nat.* pl. CII), où le bouclier porte des caractères non pas « éthiopiens », mais coufiques.

L'emploi de υ est assez capricieux. Il ne remplace le groupe οι qu'une fois (bergers de la Nativité) ; ailleurs il est plusieurs fois confondu avec η, ι. Deux emplois singuliers de οι dans Προκοποιος, Δημοιτρης. Il ne remplace pas υ.

Chutes de lettres finales : τω $\overline{\text{κν}}$, τη δουλις.

Formes anormales : Κουρνουτιος, Ανθινογενις, Ερινη (à moins que ce ne soit une graphie fautive), τιναν (accusatif). Δεησιε est dû à une distraction du peintre.

Deuxième nef.

Les nefs latérales ont une décoration de caractère tout différent et beaucoup moins importante. Nous les énumérerons l'une après l'autre.

La seconde nef, située à un niveau de 68 centimètres plus élevé que la première, n'a reçu qu'un décor linéaire.

De chaque côté de l'entrée du sanctuaire, des encadrements rectangulaires contiennent des croix en médaillons, entourées de rayons (comme dans la troisième nef, — v. ci-dessous). L'une d'elles, à gauche, est cantonnée des sigles $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ NI KA.

Au bas de cette croix, dans l'angle droit de l'encadrement, des lettres difficilement déchiffrables paraissent appartenir à un texte inspiré de quelque passage biblique. Il est possible qu'à l'origine le texte ait occupé aussi l'autre angle de l'encadrement, et qu'il en manque, par conséquent, la moitié.

Toutefois, ce qui subsiste offre un sens. Nous lisons :

Inscr. 196.

χαν
οργ[ιζ]εται
[θ]υ[μ]ω κ[(υριο)ς]
μ(ου) ακου-
ει [1].

De l'autre côté, à droite du sanctuaire, a été peint, en lettres rouges, le texte représenté à la planche 201, n° 3. Il serait tout à fait méconnaissable s'il n'était à peu près identique à celui de la nef suivante qui sera donné sous le n° 198. Voici ce que nous pouvons lire [2] :

1. Pour l'idée, comparer II Mach., 7, 33.

2. Sur la phototypie, trop noire, les fragments de lettres se distinguent mal. On les voit mieux sur des épreuves plus claires de la photographie, d'après lesquelles nous avons dessiné le fac-similé publié dans les *Mélanges* de Beyrouth, t. VI, p. 390. La copie donnée ici est celle que nous avons faite, en face de l'original, en 1927, sauf pour la dernière ligne alors indistincte, que nous rétablissons d'après la photographie de 1912.

Inscr. 197.

ϵϵΒΓΙΜΟ
αμο ζητη το μεγα μου
αυ ονομα.....υριο
ψιφιστ.....ρ.
οαναγαγον.....
ρ μου : εγεν.....
εκ τις μιτρος.....
κε εγο εγ.....
τιν . . τερα τον τεκ
νον μου . . . εσε
β . . . ωφοσε

Les petits caractères, au début des deux premières lignes (après le titre), n'appartiennent pas au texte, mais ils sont de la même main. Leur signification n'apparaît pas.

Pour l'explication du reste, voir le commentaire de l'inscription suivante.

Troisième nef.

A un niveau plus élevé de 1 m. 32 que la précédente, dont elle a peut-être été indépendante à l'origine. Elle est précédée d'un vestibule irrégulier, contenant, sur la gauche, un tombeau abrité sous une arcature aveugle [1].

De part et d'autre de l'entrée du sanctuaire, mêmes croix en médaillons que dans la deuxième nef. Peintes en rouge et jaune, elles sont entourées de rayons ou de flammes de mêmes couleurs. Elles paraissent avoir été cantonnées des sigles $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ NI KA, difficilement reconnaissables.

Il y en avait deux de chaque côté. Au-dessus de celle de droite, en bas, texte peint dans l'encadrement rectangulaire qui entoure le médaillon (pl. 200, n° 2). C'est une répétition de la précédente inscription. Au début, quatre disques, entourés de points, paraissent remplacer les petits caractères qui commencent les deux premières lignes du n° 197.

Les mots sont séparés et souvent coupés par des points, simples, doubles ou triples, qui reparaîtront aux textes de la nef suivante.

1. C'est peut-être là que sont peints les deux saints ΒΛΑCHOC, évêque, ANTONHOC, moine, reproduits pl. 201, nos 2, 4. Le catalogue de nos clichés les donne comme faits à Qarabach Kilissé, mais nous ne retrouvons pas les noms dans les descriptions des différentes nefs dont se compose l'église. Les deux têtes, de même caractère, ne ressemblent pas à celles qui se voient dans la première nef et se rapprochent davantage du type des églises à colonnes.

Inscr. 198.

quatre disques

ΖΙΤΙΤΟΜΕΓΑΜΟΥ : ΟΝΟΜΑ
ΤΟΜΥΡΙΟΨΙΦΙC : ΤΟΝ : ΚΕ :
ΜΥ· ΡΙΟΑΝΑΓΑΓΟΝ : ΟΠΑΤΙΡΜΟΥ
ΕΓΕΝΙCΕΜΕΕΚΤΙCΜΙΤΡΟC : ΜΟΥ : ΚΕ : Ε
ΓΟΕ /////// ΙCΑ : ΤΙΝΜΙΤΕΡΑΤΟΝ· ΤΕ
ΚΝΟΝ· ΜΔ

ΑΓΙΟC	ΚΕC· ΕΒΒ
ΑΓΙΟC	ΜΕ CO
ΑΓΙΟC	ΦΟC
Ο $\overline{\Theta C}$	I I

Ζιτι το μεγα μου ονομα, το μυρϊοψιφιστον κε μυρϊοαναγαγον · ο πατϊρ μου εγενισε με εκ τις μϊτρος μου, κε εγο ε[γεν]ϊσα τιν μιτερα τον τεκνον μου. — Αγιος, αγιος, αγιος ο θ(εο)ς · Κ(υρι)ε σεβ̄β̄[ο]με σοφος....

C'est dans cet ordre, croyons-nous, que les divers éléments doivent être lus. La barre, au-dessus des lignes courtes de gauche, avertit qu'elles ne font pas immédiatement suite à la dernière ligne pleine. Celle-ci se termine par quelques lettres en rejet, à droite. Mais les lignes courtes qui suivent, en caractères un peu plus fins, doivent être jointes à celles de gauche. Au reste, ces deux morceaux peuvent être intervertis sans grand dommage.

La première partie du texte propose au lecteur une énigme et l'invite à chercher (ζήτει) un nom vénérable (τὸ μέγα μου ὄνομα) et mystérieux, qualifié par deux épithètes, qui ne se trouvent pas dans les dictionnaires, mais dont le sens est facile à deviner. Commençons par la seconde : μυρϊοναγαγον n'est vraisemblablement qu'une forme défectueuse pour μυριοανάγωγον : « aux significations innombrables », l'ἀναγωγή, en langage mystique, étant l'opération par laquelle l'esprit s'élève, de l'objet sensible, aux réalités supérieures qu'il exprime ou symbolise [1].

L'autre épithète : μυριοψήφιστον, « dont le nombre peut être calculé de mille manières, — aux ψῆφοι innombrables », nous rappelle la magie des nombres, et plus spécialement les jeux de l'isopséphie auxquels se plaisait l'antiquité [2]. On sait, par exemple, comment les gnostiques spéculaient sur l'isopséphie des mots : ἅγιον ὄνομα = Ἀβρασάξ = Μείθρας = Νεῖλος, tous termes dont la somme des lettres donne 365 [3]. Une autre isopséphie célèbre était celle de θεός = ἀγαθός = ἅγιος... Et qui s'appelait Γάϊος ne craignait pas de faire entrer son nom dans la série [4].

1. Voir le *Thesaurus* d'Estienne s.v. ἀναγωγή.

2. Voir le brillant article de M. Paul Perdrizet, *Isopséphie* (*Revue des Études grecques*, XVII, 1904, p. 350-360).

3. « Basilides omnipotentem Deum portentoso nomine appellat Ἀβράξας et eumden secundum graecas litteras et annui cursus numerum dicit in solis circulo contineri : quem ethnici sub eodem nomine aliarum litterarum vocant Μείθραν. »(S. Jérôme, *Com. in Am. proph.*, 3, 9-10, Migne, *P.L.*, 25, col. 1018).

4. Témoin l'inscription d'Eumenia dont la vraie lecture a enfin été donnée par M. A. Wilhelm (*Sitzungsb. d. Preuss. Akad., Phil.-Hist. Klasse*, 1932, p. 810).

Le moyen âge byzantin a connu lui aussi de telles spéculations. Au XIIe siècle, Théophane Kérameus, ne craint pas de les introduire en ses homélies. Dans l'une, il argue de l'isopséphie : Θεός = ἀγαθός [1]. Ailleurs, observant que Rébecca, l'épouse miraculeusement choisie, est l'image de l'Église, épouse de Jésus-Christ, et que, d'autre part, la ψῆφος du nom Ῥεβέκκα est 153, il en conclut que les 153 poissons de la pêche miraculeuse symbolisent l'Église [2].

C'est à des spéculations de ce genre que fait allusion l'inscription. Et si l'on veut préciser, en le développant quelque peu, le sens du mot : μυριοψήφιστον, on le rendra par la périphrase : « un nom dont les équivalences isopséphiques sont infinies ».

Il est clair qu'il s'agit là du nom de Jésus-Christ. Nom « aux significations multiples », car il se présente sous les formes les plus diverses, toutes chargées de sens qui révèlent autant de mystères. Ἰησοῦς, Χριστός, Μεσσίας, Κύριος, Σωτήρ, Θεοῦ υἱός, ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ, ὁ Ἐμμανουήλ, ὁ Παντοκράτωρ, ὁ ὤν, etc, — sans compter les sigles aux significations voilées telles que : Α Ω, ΙΧΘΥϹ, ΧΜΓ [3]. Nom, dont la ψῆφος, sous ses différentes formes, a été scrutée de mille façons depuis une haute antiquité, et pouvait fournir autant d'équivalences isopséphiques que le permettait l'ingéniosité de qui se livrait à ce jeu [4].

La phrase qui suit : ὁ πατήρ μου ἐγέννησέ με ἐκ τῆς μητρός μου, paraît exprimer une vérité banale, mais elle manque de rigueur théologique : le moine pense à la fois à la naissance humaine de Jésus-Christ, puisqu'il nomme sa mère, et à la génération éternelle du Verbe, puisqu'il parle du Père [5].

Et voici le plus fort de l'énigme : ἐγὼ ἐγέννησα τὴν μητέρα τῶν τέκνων μου. Le sym-

1. Hom. 45, Migne, *P.G.*, 132, col. 840.

2. Hom. 36, *ibid.*, col. 693 sq.

3. Interprété comme X(ριστὸς ἐκ) M(αρίας) Γ(εννηθείς) explication qui n'exclut pas les autres, mais ne doit pas être rejetée. — On sait que Denys de Fourna a réuni une collection de noms à inscrire sur les diverses images du Christ (éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 227 ; trad. Didron, p. 460). Tous n'étaient pas en usage au moyen âge ; mais la Cappadoce en fournit un bon nombre.

4. La ψῆφος (888) du nom Ἰησοῦς est définie dans les *Oracula Sibyllina* (I, v. 327-330, éd. Geffcken, p. 21-22). Tertullien (*De Praescript.* 50, *P.L.*, 2, col. 88) et saint Épiphane (*Haer.* 34, *P.G.*, 41, col. 596) expliquent comment, dans les sigles Α Ω, dont la valeur numérique est 801, les gnostiques trouvaient la ψῆφος de περιστερά : la colombe apparue au baptême de Jésus. On a observé que les sigles ΧΜΓ (=643) représentent la ψῆφος de la formule : ἅγιος ὁ θεός, qui justement est introduite (mais avec son orthographe naturelle) à la fin de la présente inscription (v. Perdrizet, *op. cit.*, p. 358). A Shnân, en Syrie, une inscription, sous forme de litanie, est coupée par le répons : Ἰησοῦς ὁ Χριστός et, en face, chaque fois, est répété le nombre : ,βυμγ′ qui est la ψῆφος du répons et, à très peu de chose près, celle du verset correspondant (Prentice, *Greek and latin inscription of Syria*, p. 216, n° 254). A Khoziba, près de Jéricho, dans une invocation de forme tout à fait commune, le mot Κύριε est remplacé par sa ψῆφος : φλε′ (Perdrizet, *op. cit.*, p. 357). Nous avons montré (*Recherches de science religieuse*, 1935, p. 217-218) comment diverses titulatures de Jésus-Christ, par de légères variantes orthographiques, peuvent être rendues isopséphiques de la formule *Sator*.

5. Deux choses que le symbole aurait dû lui apprendre à distinguer : Πιστεύω.. ... εἰς Ἰησοῦν Χριστόν.... τὸν ἐκ τοῦ Πατρὸς γεννηθέντα πρὸ πάντων τῶν αἰώνων..... καὶ σαρκωθέντα ἐκ Πνεύματος ἁγίου καὶ Μαρίας τῆς παρθένου. En fait, l'auteur de l'énigme ne

bolisme que nous entendions, tout à l'heure, exprimer par Théophane Kérameus, en donne la solution. La mère des enfants de Jésus-Christ, c'est l'Église son épouse ; et c'est à lui-même qu'elle doit sa naissance, par l'effet de la Rédemption.

Les deux derniers membres de phrase, écrits de part et d'autre de la croix sont la réponse à l'énigme. Une acclamation : le *Trisagios*, emprunté à la liturgie, par quoi l'âme exprime sa joie d'avoir « trouvé », et montre en même temps qu'elle a deviné juste, c'est un nom divin qui est en cause. Un acte d'adoration malheureusement mutilé : Κ(ύρι)ε σέβομαι σοφῶς.... envers celui dont elle a reconnu le nom et qu'elle vient d'exalter [1].

Il est manifeste que l'inscription de la seconde nef (n° 197) est presque identique à celle-ci. Elle reproduit exactement le texte de l'énigme en le faisant précéder de quelques lettres plus petites, qui peuvent avoir un caractère magique tout comme les disques entourés de points, mis à la même place au n° 198 ; les paroles du *Trisagios* sont supprimées, mais l'acte d'adoration est maintenu, dans les mêmes termes (le dernier mot encore illisible). En tête, est tracé un titre en grands caractères, qui ne présentent pas de sens par eux-mêmes : probablement, une suite de sigles indéchiffrables.

Au fond du sanctuaire, un panneau peint, d'environ 1 m. 50 de côté, contient à gauche un personnage féminin debout, désigné par les mots : ΑΓΗΑ COΦΗΑ. A droite, un homme nommé Cosmas s'incline devant elle ; et au-dessus de lui, dans un encadrement rectangulaire, sont peintes les paroles suivantes, qui représentent son invocation. Elles montrent que l'autre personnage est non pas une sainte, mais la Sagesse divine. Le nom du suppliant vient à la suite de l'invocation de manière qu'il puisse en être considéré comme la signature [2].

Inscr. 199.

ΘC : ЄN : TO : O : NO
MA : TÏ : C◦ : COCO
MЄ : KЄЄNTÏΔY
///AMÏCOᵛKPIN///
/////Є
K///MAC

Θ(εο)ς εν το ονοματϊ σο σοσο με κε εν τϊ δυ[ν]αμϊ σου κριν[ον μ]ε [3]. Κ[οσ]μας.

songe qu'à ménager, par une proposition d'apparence inoffensive, l'effet de surprise qu'il se promet de la phrase suivante.

1. Si les deux membres sont lus dans cet ordre, il n'y a guère d'objection à lire : κε au lieu de Κ(υρι)ε ; et l'on peut y être invité par le fait que nulle barre d'abréviation n'est visible. Toutefois cette lecture ne convient pas à l'inscription n° 197, et, pour cette raison, semble à écarter.

2. En tous cas, suivant nos conventions, nous considérons ce nom comme un texte historique, puisqu'il désigne un donateur vivant. Mais nous n'en faisons pas un texte distinct des paroles de ce même donateur.

3. Ps. 53, 3 : ὁ θεός, ἐν τῷ ὀνόματί σου σῶσόν με, καὶ ἐν τῇ δυνάμει σου κρῖνόν με. Remarquer, dans l'inscription

Quatrième nef.

Caveau funéraire de plan irrégulier, avec deux larges tombeaux en deux enfoncements latéraux [1]. Celui de gauche surtout est considérable. Il se compose d'une grande cuve funéraire, aujourd'hui ouverte et vide, où furent déposés plusieurs moines qui durent jouer un rôle important au monastère : l'honneur dont ils sont entourés en est la preuve. Car, sur les parois, on voit leurs portraits — extrêmement grossiers, en vérité — et leurs épitaphes.

Sur la paroi du fond, à droite d'une lucarne donnant dans la troisième nef, portrait de l'abbé Bathystrokos qui semble avoir été le fondateur de Qarabach Kilissé. Il porte un haut κουκούλιον pointu, de couleur brune, à raies blanches, le manteau (μανδύας) de même teinte, et le scapulaire (ἀνάλαβος) vert. Il a une longue barbe noire, et tient une croix dans la main droite levée. Son épitaphe est au-dessus de la lucarne. (Pl. 200, n° 4.)

Inscr. 200.

ΕΓΟ : Ο : ΒΑ : ΘΥC : ΤΡΟ
ΚΟC Ο · Α · ΒΑC : ΟΠΟ
ΛΑ : ΚΑΜΟΝ : ΗC : ΤΟ
ΝΑ : ΟΝ : ΤΟΥ : ΤΟΝ : ΚΕ
ΜΕ : ///Ε ΤΑΥ : ΤΑ : Α : ΠΟ :
ΘΑ : ΝΟΝ : ΕΝ : ΘΑ : ΚΑ
ΤΑΚΗ : ΜΕ : Ε : ΤΕΛΗΟ
ΘΗΝ : ΜΗΝΗ

Εγο ο Βαθυστροκος, ο αβας, ο πολα καμον ης το(ν) ναον τουτον, κε με[τε] ταυτα [2] αποθανον, ενθα κατακημε · ετεληοθην μηνη

Le nom et le quantième du mois n'ont pas été marqués, l'inscription ayant été tracée du vivant de Bathystrokos, probablement par son ordre et sous sa dictée. Après sa mort, on a oublié de la compléter.

A gauche de la lucarne, deux autres portraits. Les visages sont détruits; ils devaient être jeunes. Pas de capuchon; mais un bonnet rond sur la tête, une robe

la chute du ν final à l'impératif σῶσον (probablement pas au suivant).

1. Ce ne sont pas des *arcosolia*, car ils ne sont pas voûtés. Le plafond de celui de gauche est écartelé d'une grande croix sur un fond semé de points rouges.

2. Nous supposons ici une forme μετε pour μετά, comme nous avons vu ailleurs απε pour ἀπό (t. I, 2, p. 410, 442, 508). Dans les deux cas, la transformation s'explique par l'influence d'expressions comme μετ' ἐμοῦ, ἀπ' ἐμοῦ, ἀπ' ἐσοῦ (t. I, 2, p. 559, n. 5), ὀτ' εσέ (ci-dessus, p. 84, 256 ; cf. t. I, p. 149, n. 1).

monastique semée de points. C'étaient encore des novices ou des moines du petit habit. Tous deux élèvent une croix de la main droite. Leurs épitaphes sont écrites au-dessus et à côté de leurs têtes[1]. (Pl. 200, n° 4.)

Inscr. 201.

ΜΗ : ΝΙ : ΑΥ : ΓΟΥϹ
ΤΟΥ : ΪϹ ΤΑϹ Є : ΝЄ
Α : ЄΤЄΛΗ
Ο : ΘΙΝ : Ο
ΔΟΥΛΟϹ
ΤΟΥΘΥ
ΦΟΤΙϹ

Μηνι Αυγουστου, ις τας ενεα, ετελιοθιν ο δουλος του Θ[εο]υ Φοτις.

Incr. 202.

ΜΙΝΗ ϹЄ : ΤЄ : ΒΡΙ
ΟΥΙϹΤΑϹ· ΔЄΚΑ
Є////// : ΛΙ : Ο ΘΙΝ
ΟΔΟΥ
ΛΟϹΤ
ΟΥΘЄ
ΟΥΒΑΡ
ΔΑϹ

Μινη Σετεβριου, ις τας δεκα, ε[τε]λιοθιν ο δουλος του Θεου Βαρδας.

A la tête du sarcophage, à gauche de la lucarne donnant au dehors, encore un portrait et une épitaphe. Le costume est le même que celui de Photios, mais le bonnet rond est plus ample et, sur la robe, une ceinture est très visible. Encore la croix dans la main droite. (Pl. 200, n° 3.)

Inscr. 203.

ΜΗ : ΝΗ : ϢЄ : ΡΟΑΡΗ : ΟΥ : ΙϹ
ΤΑϹ : ΤΡΗϹ :
ЄΤЄΛΗΟΘΗΝ : Ο
ΔΟΥΛΟϹ ΤΟΥ : ΘЄΟΥΖΑ

Μηνη Φεροαρηου, ις τας τρης, ετεληοθην ο δουλος του Θεου Ζα(χαριας).

Le texte est complet. Le dernier nom (probablement Zacharie[2]) n'a pas été achevé, faute de place, — ou à dessein (car il était facile d'abréger les mots précédents).

1. Le mot « Qarabach » (tête noire) servant à désigner, dans le langage populaire, prêtres et moines, nous pensons que c'est à la présente série d'images qu'est dû le nom de l'église : Qarabach Kilissé

2. Pour des noms comme Zachée, Zabulon... la probabilité serait minime.

De l'autre côté de la lucarne, sur l'étroit espace libre, une croix pommée rappelle celles qui étaient peintes dans la deuxième et la troisième nefs. Autour de la lucarne et au plafond de l'enfoncement, on observe le même semis de points rouges qu'au-dessus de l'inscription 198 (v. pl. 200, n° 2).

Enfin, à la conque de l'abside très basse, on voit le fragment suivant, certainement emprunté à un texte biblique [1] :

Inscr. 204 ////Η : ΟΘΕΟC : ΟΠΥΟΝ Θ/////////

La forme des caractères dans les inscriptions de cette quatrième nef, la manière dont les mots sont hachés de points, montrent que ces textes sont de même époque à peu près que ceux des deux nefs précédentes. Malheureusement aucune date n'a été relevée, et il est manifeste que, dans les dernières épitaphes, l'indication de l'année était délibérément omise.

On peut y suppléer en quelque manière. Le fait que les moines Photios, Bardas et Zacharie reposent dans le sarcophage de l'abbé Bathystrokos permet de supposer que tous ces personnages appartenaient à la même famille. Peut-être n'étaient-ils autres que les enfants de l'abbé, dont l'épitaphe rappelle les mérites envers Qarabach Kilissé. Voici donc une autre famille de bienfaiteurs, à côté de celle qui nous est connue par les plus récentes peintures de la première nef. Famille plus modeste assurément, comme le prouve l'absence de titres et la graphie négligée dans les inscriptions, non moins que la qualité très médiocre des portraits et du décor.

L'œuvre de Bathystrokos est-elle postérieure à celle du protospathaire Michel ? S'est-il contenté d'ajouter quelques annexes à l'église brillamment décorée par les soins d'une autre famille plus puissante et plus cultivée ? Nous ne le croyons pas.

L'expression qu'il emploie : ὁ πολλὰ καμὼν εἰς τὸν ναὸν τοῦτον, ne permet pas de supposer que son œuvre ait été limitée au petit caveau où il repose, ou même à la nef voisine : le ναὸς οὗτος, « cette église », ce sont évidemment les deux nefs principales, dont la forme démontre qu'elles ont été creusées en même temps. D'ailleurs, l'inscription énigmatique de la seconde nef rattache celle-ci à la troisième, laquelle, à son tour, se rattache à la quatrième.

Bathystrokos ne peut revendiquer la décoration dernière de la nef principale, qui appartient à un autre. La décoration précédente elle-même ne semble pas de lui, car elle paraît due à un meilleur pinceau que celui dont il disposait pour faire orner son tombeau. Et l'invocation du moine Roustikos (inscr. 192), qui appartient à ce décor, ne révèle aucune affinité avec la famille de Bathystrokos.

1. Probablement, Ps. 76, 15 : σὺ] εἶ ὁ θεὸς (ἡμῶν) ὁ ποιῶν θαυμάσια.

Il ne reste donc qu'une hypothèse plausible : Bathystrokos est le fondateur même de tout l'ensemble de Qarabach Kilissé. Peut-être en a-t-il creusé toutes les nefs de sa main (on comprend alors qu'il dise « avoir beaucoup peiné ») avant de devenir l'higoumène du monastère qui s'établit autour de l'église. Il aura fait les deux nefs principales d'abord, à peu près sur le même modèle, puis les annexes funéraires : le petit caveau d'accès difficile, réservé à un petit nombre ; le grand sarcophage pour lui et sa famille, le plus petit pour d'autres privilégiés. C'est probablement lui qui établit après coup la communication entre l'église proprement dite et les annexes funéraires ; car les deux parties devaient être déjà réunies quand furent peints, dans l'une et l'autre, deux exemplaires de la même inscription (197, 198), à peu près contemporains des épitaphes (200-203).

La forme des nefs, l'absence d'iconostase, la voûte sans arc doubleau, portée sur deux encorbellements, invitent à reculer au moins jusqu'à l'époque des chapelles archaïques de Gueurémé la fondation de Qarabach Kilissé. L'orthographe et la graphie des inscriptions 196-204 n'y contredisent pas. Ce groupe s'oppose nettement à celui des inscriptions 184-191, 193-195, en particulier par la fermeté avec laquelle est maintenue la distinction entre les sons υ, ου et ι, η, ainsi que par l'usage fréquent du tréma sur la lettre *iota* [1].

Ainsi mieux qu'ailleurs, pouvons-nous suivre, à Qarabach Kilissé, les vicissitudes par lesquelles passa le monument.

A une époque reculée, fin du neuvième ou début du dixième siècle, un homme de bonne volonté, mais de condition modeste et de culture assez limitée, entreprit de creuser l'église. Des membres de sa famille, peut-être ses fils, se joignirent à lui : et leurs épitaphes nous conservent les noms de ces fondateurs. D'autres vinrent à eux, par exemple ce Cosmas, dont nous avons l'invocation dans la troisième nef (inscr. 199), ou cet inconnu dont l'esprit s'enchantait d'énigmes assez enfantines (inscr. 197, 198). Quand, ses travaux achevés, Bathystrokos fit préparer son tombeau et peindre son portrait, il était encore dans la force de l'âge. Ceux que nous croyons ses fils semblent être morts jeunes.

1. On n'en trouvera point dans l'épitaphe de Bathystrokos, pour cette raison que le son *i* y est exclusivement représenté par la lettre η. La même absence absolu du *iota* a été signalée à Balleq Kilissé (ci-dessus, p. 265) et à Saint-Eustathe (T. I, 1, p. 165), où elle n'est certainement pas accidentelle, mais systématique. Elle peut servir à distinguer les rédacteurs d'inscriptions et légendes : preuve que l'épitaphe de Bathystrokos, bien que ressemblant matériellement aux autres, et tracée peut-être par la même main, a été rédigée par une autre personne. Nous pensons qu'elle est due à Bathystrokos lui-même et que l'on y retrouve, avec cette absence du *iota*, son orthographe personnelle.

Cette première génération a dû laisser quelques traces de son activité dans la nef principale, puisque nous y avons reconnu par endroits jusqu'à trois couches successives. Mais ce n'était qu'un décor très fragmentaire.

Plus tard, cette nef principale reçut une décoration complète de style archaïque qui couvrit nefs et parois. A ce décor est attaché le nom du moine Roustikos.

Enfin dans la seconde moitié du onzième siècle la famille du protospathaire Michel, plus puissante et plus cultivée, entreprit de refaire tout le décor de la nef principale. Elle choisit de meilleurs artistes qu'elle fit venir du dehors [1] ; elle laissa, en de nombreuses inscriptions, la preuve de son intervention. Mais c'est probablement par respect pour les fondateurs qu'elle maintint dans l'état primitif les nefs latérales, où nous retrouvons, telle qu'ils la laissèrent, la trace des premiers habitants de Qarabach Kilissé.

1. Ceci nous semble prouvé par le fait que la décoration de la première nef ne se peut rattacher exactement à aucun autre décor cappadocien. L'écart est patent et frappe l'esprit le moins averti.

Fig. 105. — Ornements coufiques à Qarabach Kilissé.

II. Djanavar Kilissé. [1]

Djanavar Kilissé est à 300 mètres environ, en amont de Qarabach Kilissé, du même côté de la vallée (pl. 180, n° 12). Le nom qui signifie « l'église au monstre », dérive d'une grande image de Saint-Georges terrassant le dragon [2].

Le monument, aujourd'hui en très mauvais état, comprenait une double nef rectangulaire creusée dans le roc et un narthex, partiellement construit, mais presque entièrement écroulé. Le sanctuaire de la nef principale a disparu ; une ouverture béante le remplace, et c'est par là qu'on entre dans l'église en venant de Qarabach Kilissé.

Cette première nef, dont les dimensions sont de 5 m. 60 sur 3 m. 50, était voûtée en berceau et entièrement couverte de peintures presque méconnaissables, tant elles ont tourné au noir et sont enfumées. Accident fort regrettable, car il semble qu'elles étaient belles. Nous n'avons rien pu photographier à la voûte.

Voici ce que nous avons noté.

Côté droit de la voûte, près du sanctuaire : *Nativité*. La Vierge était assise plutôt que couchée, les jambes à droite, mais le regard et les mains à gauche, vers la crèche [3]. La partie gauche, où devaient être Joseph et le bain, a péri. Derrière la Vierge, décor de rochers assez développé, au-dessus duquel apparaît l'ange parlant aux bergers. Ceux-ci sont à droite, deux debout, dans le bas ; le troisième, peut-être assis, plus haut.

A l'extrémité droite, du même côté de la voûte, image peinte dans un encadrement rouge : d'où l'on conclura qu'elle est étrangère à la suite de l'histoire. Peut-être une adjonction postérieure. On voit un ange debout, en longue tunique, portant par-dessus une dalmatique festonnée dans le bas et un manteau. Il tient le glaive sur l'épaule gauche. Devant lui, un guerrier en cuirasse, casque et manteau, lève la main

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 143-144 ; Grégoire, *Voyage d'exploration...*, p. 101-104.

2. M. Rott a donc tort de rendre le nom par : « Wolfskirche ». « Djanavar » désigne proprement une bête féroce ; d'où le sens de « loup » qui est fréquent, mais pas exclusif : il doit être écarté ici.

3. A peu près la pose de Qarabach Kilissé, mais inversée.

pour parler. Dans le haut, deux orbes, l'un blanc, l'autre rouge, représentent le soleil et la lune. Il est à peine douteux que ce ne soit *Josué priant le Seigneur*, avant d'arrêter le soleil et la lune [1]. Il est vrai que le récit biblique ne mentionne aucune apparition d'ange à cette occasion ; mais le peintre l'aura imaginée à l'imitation de l'autre épisode plus fréquemment représenté, celui de Josué devant Jéricho [2].

Tympan du fond, image très confuse. Vers le milieu, un grand équidé marche à droite. A l'extrémité droite, une ville. On penserait à la Fuite en Égypte. Mais en premier plan, du même côté, deux chevaux beaucoup plus petits, portant de petits cavaliers, marchent en deux directions opposées. Serait-ce un singulier cortège des mages ? ou encore une scène guerrière empruntée à l'histoire de Josué ?

Côté gauche de la voûte, vers le fond : *Présentation de Jésus au Temple.* Bien que très noircie, la peinture laisse reconnaître nettement la silhouette des personnages et des architectures, les principaux plis de la draperie et quelques détails du décor. Le tout a été parfaitement copié par M. Mamboury (pl. 206). On remarquera la justesse de l'attitude de la Vierge, légèrement cambrée pour rétablir l'équilibre, et le mouvement de l'Enfant se retournant vers sa mère. Sur le cartel de la prophétesse [3] :

ΤΟΥΤΩ
ΤΟ ΒΡΕ
ΦΟC ΟΥΡΑ
ΝΟΝ ΒΑC
ΙΑΕΥC ΕCΤ
///

La peinture, qui est bonne, est du même pinceau que la Nativité. Elle a quelqués traits communs avec la même scène peinte à Qarabach Kilissé (pl. 198, n° 2), notamment dans les figures de Jésus et de Joseph ; mais les personnages de Marie et de Siméon sont plus étudiés et montrent plus de sentiment.

Du même côté de la voûte, à la suite, sans séparation, image en partie détruite :

1. *Tunc locutus est Josue Domino*, in die qua tradidit Amorrhaeum in conspectu filiorum Israel, dixitque coram eis : Sol contra Gabaon ne movearis, et Luna contra vallem Aïalon (Jos., 10, 12).

2. L'épisode figuré à Tchaouch In (v. t. I, 2, p. 530-531). De la présente scène, à Djanavar Kilissé, on apercevra la partie inférieure pl. 207, n° 1, dans le haut, à droite. (Comparer la scène, probablement pareille, de l'Archangélos, ci-dessus, p. 134.)

3. Même texte à l'Archangélos de Djémil (ci-dessus, p. 136), où la figure d'Anne est à peu près pareille (p. 145, fig. 81).

probablement une *Annonciation*. Il ne reste plus que l'ange, à gauche, tourné vers la droite.

Cette scène appartenait au même ensemble que la Nativité et la Présentation. L'ordre chronologique n'était pas gardé. La décoration, relativement tardive, était de caractère liturgique.

Aux *parois de la nef*, morceaux divers, très abîmés, d'époques et de caractères différents.

Paroi droite, percée d'arcades ouvertes ou agrandies après coup : une série de figures isolées (pl. 207, n° 1). D'abord, quelques têtes de saints apparaissent au-dessus d'une large arcade en anse de panier qui, sous cette forme, est récente. Sur le pilier, dans un panneau encadré de rouge, reste d'un groupe dont les deux personnages ont été entamés — mais à des époques diverses — par les arcades. A droite, sainte Catherine (ЄΚΑΤЄΡΙΝΑ) debout, de face, la tête couronnée, porte un riche costume muni du *thorakion* [1]. Un peu plus à gauche, une donatrice, somptueusement vêtue, la tête couverte d'une énorme coiffure portant un décor coufique (v. p. 368, fig. 106). Tout le bas du corps a disparu ; mais on reconnaît le geste des mains levées devant la poitrine. C'est une suppliante qui prie sainte Catherine ; elle nous a livré son nom, car on lit près de sa tête :

Inscr. 205. [Є]ΒΔΟΚΙ[α] $\overline{\text{ΔΟV}}$ $\overline{\text{XV}}$

Le costume, semblable à ceux des membres séculiers de la famille Sképidis, à Qarabach Kilissé, et l'usage du décor coufique invitent à placer cette peinture aux environs de l'an 1060. Le *thorakion* de sainte Catherine confirme cette date. Mais il semble qu'on puisse préciser : le retour des mêmes noms, des mêmes épithètes, la présence de la même protectrice céleste, permettent de croire que nous avons encore ici un membre de la famille Sképidis. Et voici l'explication la plus naturelle : cette grande dame Eudocie, pieuse cliente de sainte Catherine, ne serait autre que la moniale Catherine, femme du protospathaire, que nous avons trouvée, à Qarabach Kilissé, en prière devant la même sainte [2]. Elle a pris, en entrant en religion, le nom de sa protectrice. Inversement, peut-être, la moniale Eudocie de Qarabach Kilissé, que nous croyons fille du protospathaire, a-t-elle porté d'abord le nom de la sainte à

1. Sur cet objet et l'indice chronologique que l'on en peut tirer, voir t. I, 2, p. 475-482 et le mémoire cité des *Mélanges Diehl*.

2. Voir pl. 203, n° 2, et ci-dessus, p. 338.

qui sa mère était si dévote : Catherine. En entrant en religion, elle aura pris le nom que sa mère avait dans le siècle. Enfin, les donatrices Irène et Marie, qui s'intitulent : δούλη Χριστοῦ, comme dame Eudocie, et, comme elle, invoquent sainte Catherine, sont ses filles.

Au-dessus du bonnet d'Eudocie (v. pl. 207, n° 1) reparaît la tête d'un personnage appartenant à une peinture antérieure. Cette tête qui mord sur l'encorbellement, ne paraît pas devoir être rattachée à celles des panneaux voisins, alignées à un autre niveau. Preuve que, sur cette seule paroi, subsistent des traces d'au moins trois couches de peintures.

A la suite du pilier, une arcade garnie, au revers, d'un enduit peint, entame l'image de sainte Catherine — d'où l'on jugera qu'elle lui est postérieure. Beaucoup plus tard, elle a encore été élargie sur la droite. Au-dessus, trois têtes de saintes se détachent sur un fond sombre. Peintures de date incertaine mais anciennes, car elles sont antérieures même à l'ouverture de la petite arcade [1]. Ce panneau est très différent de celui d'Eudocie, mais nous ne saurions dire s'il lui est antérieur ou postérieur.

Paroi occidentale. A gauche de la porte, un saint cavalier — évidemment saint Georges — terrasse le dragon, monstre aux nombreux replis peints en jaune et rouge, et pointillés de noir [2]. C'est lui qui a valu au monument le nom sous lequel il est actuellement connu.

Au delà de la porte, un saint debout.

Sur la *paroi gauche*, rien n'a été reconnu.

Deuxième nef.

La deuxième nef, plus petite (4 m. 80 sur 3 m. 05), est une chapelle funéraire, située à droite de la première. Par une exception assez rare, elle a été décorée de peintures.

L'image la plus importante est une grande composition du *Jugement dernier* (+ ΔΕΦΤΕΡΑ ΠΑΡΟCΙΑ) qui couvre toute la voûte, la paroi méridionale, et s'étendait peut-être jusque dans le narthex. La peinture est assez grossière ; néanmoins elle est due à un peintre, — non à un barbouilleur, comme les autres morceaux épars dans cette même nef.

Du côté du sanctuaire, sur les deux revers de la voûte, les apôtres, en deux

1. Voir la plus à gauche des trois têtes qui n'a pu être peinte dans l'état où cette arcade la laisse aujourd'hui.

2. Même saint à cette place, à Sainte-Barbe.

groupes, siègent sur des banquettes d'or, une main sur la poitrine, l'autre tenant le livre qui porte leur nom. Derrière eux, les milices célestes sur cinq rangs. Au premier rang, les personnages sont entièrement dessinés ; au second apparaissent quelques têtes, mais d'autres sont remplacées par un simple nimbe ; au delà, on ne voit plus que des nimbes et deux rangées de lances. (Voir pl. 207, n° 2.)

Les noms des apôtres sont [1] :

[Πετρος]	ΠΑVΛΟC
[Λουκας]	ΜΑΡΚΟC
VOANVC	VAKOBOC
CVMON	ΑΝΔΡЄΑC
ΒΑΡΘΟΛΟΜЄΟC	ΜΑΝΘVΑC
ΦVΛΙΠΟC	ΘΟΜΑC

Dans la seconde partie de la voûte (pl. 208), on voit au sommet, dans un grand médaillon, le buste de Jésus-Christ, sous les traits de « l'Ancien des jours » [2], donc avec la barbe blanche :

[IC] XC
Ο ΠΑΛЄΟC ΤѠΝ ΗΜЄΡѠΝ

Sur le revers droit de la voûte : les trois patriarches ΑΒΡΑΑΜ, ΗCΑΑΚ, ΗΑΚΟΒ assis parmi les fleurs du paradis, tiennent sur leurs genoux les âmes des justes, figurées par de petits enfants [3].

De l'autre côté, la Vierge assistée de deux anges est assise sur un trône d'or, encadré de deux palmiers. Elle lève les mains dans le geste de l'orante. Tout à droite, parmi les fleurs, le bon larron, nu, les reins ceints d'un pagne et tenant la croix. Il est désigné par les mots (écrits en colonne, ou plutôt en lignes extrêmement courtes) :

ΟΑЄΤVCΤȣΠΑΡΑΔVCȣ

qu'il faut sans doute interpréter, en supposant une lettre disparue et deux autres mal lues par nous ou mal tracées par le peintre : ο λ̣[η]σ̣τυς του παραδυσου [4].

1. Sur le côté gauche de la voûte, nous rétablissons le nom de l'évangéliste Luc, et non pas Matthieu, car nous pensons que ce dernier est représenté par ΜΑΝΘVΑC. Ainsi complété, le collège des Douze est celui du canon byzantin ; mais l'ordre des personnages est arbitraire.

2. Ἐθεώρουν ἕως ὅτε θρόνοι ἐτέθησαν, καὶ παλαιὸς ἡμερῶν ἐκάθητο.... (Dan., 7, 9.)

3. Pour l'interprétation de toute cette composition, voir ce que nous avons dit à propos de Qarche Kilissé (ci-dessus, p. 12-15).

4. La copie de M. Grégoire, voisine de la nôtre, paraît en garantir l'exactitude. Il lisait : [ο] ολ̣ετυ[ς] του παραδυσου, ce qui l'amenait à faire (à la suite de Lévidis, Αἱ ἐν μονολίθοις, p. 139) du personnage Adam. Interprétation impossible, la présence du bon larron étant seule admissible et tout à fait certaine (v. ci-dessus, p. 15). Mais nous ne savons par quelle étrange distraction nous avons laissé le nom d'Adam se glisser dans la légende de la pl. 208, n° 1.

Sur la paroi du fond, en grande partie détruite par une fenêtre et un enfoncement pratiqués après coup, étaient figurés d'autres épisodes de la scène. Dans le haut, un ange sonnant de la trompette, et désigné par les mots : ΑΓΓΕΛΟC Ο CΑΛΠΙΖΟΝ. Plus bas, résurrection des morts. Dans une autre partie, on aperçoit une ouverture de porte toute rouge — la porte de l'enfer, — à l'intérieur de laquelle apparaît un personnage nu, le corps entouré d'un serpent, et d'autres devenus méconnaissables. Ce sont les châtiments des pécheurs.

Auprès, deux fragments de légendes :

OCAMAP	ΔΕΦΤ
ATITON	ΥΦΙ
AN	ΘΕΙC
	//////
	OM
	N

Dans le premier on devine le mot : ἁμαρ[τωλοί]. Le second, reproduisant à peu près une légende vue à Qarche Kilissé (ci-dessus, p. 14), se lira : Δεφτ[ε] υ φι[λοι μ]ου εις [εωνιον κ]ολα[σι]ν(?).

Aux parois et dans l'abside, peintures diverses, de mérite très médiocre. Au bas des parois, un décor de marbres polychromes est peint avec soin et paraît ancien, mais tout le reste est fort mauvais et semble en grande partie de date relativement récente.

Dans l'*abside*, très petite (environ 1 m. 50 de largeur et de profondeur), une image de la *Déisis*, réduite à trois bustes, occupe la conque. Plus bas, une *Divine liturgie*, sans le fond d'architectures, sans les anges. On voit seulement les deux figures de Jésus-Christ et les deux groupes d'apôtres comprenant chacun quatre personnages peints en entier, deux autres représentés, au second plan, par leurs nimbes. Mauvais barbouillage, qui prétend imiter la peinture de Qarabach Kilissé.

Sur le côté sud de la nef, deux *arcosolia* abritent le premier, une tombe, le second, plus profond, deux tombes. Dans le premier, plusieurs figures de saints sur les côtés, et au fond une *Descente aux Limbes*. Jésus, marchant vers la gauche, tend la main à Adam et Ève. A droite, un seul prophète. Pas de figure de l'Hadès, pas de portes brisées. C'est d'un dessin fort grossier. (Voir pl. 207, n° 1, au fond.)

Dans le second *arcosolium*, plusieurs figures de saints, parmi lesquels, probablement, le groupe de saint Zozime et sainte Marie Égyptienne. On voit, parlant

ensemble, un personnage vêtu d'une tunique jaune et d'un manteau rouge, et un autre couvert seulement d'un pagne autour des reins. Au-dessus, il semble qu'étaient les mots [1] :

V OCHA MAPV[α]

Au fond de l'*arcosolium*, une sainte en orante.

A la suite de cet *arcosolium*, sur la paroi, encore trois figures de saints (v. pl. 207, n° 1, au fond).

Peintures du narthex. — Conclusion.

Le narthex qui s'étendait en avant de la nef principale était partiellement construit. Sa destruction ne doit pas être très ancienne, car nous avons trouvé les grands blocs dont il était bâti jonchant le sol et beaucoup d'entre eux portaient encore leur enduit peint.

Il est certain qu'il y eut là des épisodes du *Jugement dernier* : sur un bloc, nous avons retrouvé le démon tirant par la barbe un groupe de moines, sujet déjà rencontré à Qarche Kilissé (pl. 146, n° 1). Il est malaisé de décider si ces images faisaient partie de la composition de la nef latérale, ou si le narthex comportait une deuxième représentation du Jugement. La dimension des personnages, qui est plus petite, la manière de la peinture, qui semble meilleure, ferait incliner plutôt vers la seconde hypothèse ; mais une répétition d'une scène si étendue dans un même monument est difficilement admissible.

Peut-être les deux peintures représentent-elles deux époques différentes. Au bas des parois, on reconnaît dans ce narthex deux couches successives, et le Jugement dernier de la voûte peut avoir appartenu à une ancienne peinture (antérieure à la composition de la nef latérale), qui aurait reparu par hasard.

Sur la paroi, entre le narthex et la nef principale, quelques débris de décoration sont visibles : un bel ange, à droite de la porte ; à gauche, des figures plus petites, probablement des prophètes, levant une main, tenant un cartel de l'autre. Sur l'un d'eux on lit : XAIPЄ CΦOΔPA. Ce serait Zacharie (v. t. I, 2, p. 404). Ces deux images ne sont pas de la même main, ni probablement de la même époque.

En somme, le monument complexe de Djanavar Kilissé, contenant des peintures d'âges très différents, paraît être celui de Soghanle Déré qui a été le plus longtemps conservé au culte chrétien.

1. Copie de 1911 : HMHANAPVC. Copie de 1927 : VOCHAMAV....

Il remonte au moins au onzième siècle, époque où la dame Eudocie faisait peindre son image avec celle de sainte Catherine. Les meilleures peintures de la voûte dans la nef principale semblent être un peu plus récentes. La nef latérale a peut-être été ouverte, et a certainement été décorée plus tard. Le Jugement dernier est encore d'une assez bonne époque (mais il semble postérieur à celui du narthex). Quant aux barbouillages des *arcosolia* et de l'abside, nous les croyons beaucoup plus récents et les attribuons à la période ottomane. D'où l'on conclura que cette église comme celles de Déré Keuy et de Djémil, mais moins longtemps qu'elles, demeura, sous la domination turque, aux mains des Grecs. Son monastère fut probablement le dernier qui se maintint à Soghanle [1]. Peut-être, après sa disparition l'église resta-t-elle, pendant un certain temps, un lieu de pèlerinage visité par la population grecque d'Orta Keuy [2]. Toutefois, à en juger par l'état de la nef principale et par le silence des voyageurs, l'abandon du sanctuaire est antérieur aux premières années du dix-neuvième siècle.

1. C'est ce que semble indiquer Lévidis quand il désigne l'église (qu'il appelle à tort Qarabach Kilissé) comme un πατριαρχεῖον (*op. cit.*, p. 139).

2. Tout comme Saint-Théodore, l'Archangélos et les autres chapelles autour de Djémil et Sinassos étaient, jusqu'à ces dernières années, visitées et entretenues par les populations grecques d'Urgub, Djémil, Sinassos. Un sentier que nous n'avons pas suivi, mais que l'on dit très praticable (v. Grégoire, *Rapport...*, p. 111), escaladant la crête entre les deux vallées, met Djanavar Kilissé à une assez faible distance d'Orta Keuy.

Fig. 106. — La coiffure d'Eudocie à Djanavar Kilissé

Fig. 107. — Bandeau dans le narthex de Sainte-Barbe.

CHAPITRE XXX

ÉGLISES ET MONUMENTS DIVERS A SOGHANLE DÉRÉ

I. — Guéik Kilissé et autres monuments du vallon de Sainte-Barbe.

Dans ce dernier chapitre, nous réunissons quelques monuments de moindre importance, situés les uns entre Aq Kilissé et Sainte-Barbe, les autres en aval d'Aq Kilissé.

Guéik Kilissé, « l'église au Cerf » (dénomination dérivant d'une image du miracle de saint Eustathe), est située un peu en amont d'Aq Kilissé, au bas du versant sud de la vallée [1]. C'est une église à deux nefs, réunies entre elles par une simple porte. L'entrée est latérale et s'ouvre dans le côté nord de la première nef qui, seule, est assez éclairée. La seconde nef est très obscure.

En avant de ce double vaisseau, s'élevaient autrefois des constructions dont les débris sont visibles sur le sol. Autour, des galeries et pièces souterraines ont été creusées dans la montagne ; entre autres, une vaste salle contiguë à la construction détruite.

Bien que la double nef soit une caractéristique de l'époque archaïque, l'église de Guéik Kilissé paraît de date plus récente. Cela résulte de ses proportions élancées, des pilastres et arcs doubleaux soutenant la voûte, et surtout de l'iconostase monolithe, percée d'une porte et d'une double fenêtre, assez pareille à celle des églises à colonnes de Gueurémé. Rappelons toutefois qu'une iconostase du même genre, et même un peu plus développée, a été vue à Gueurémé dans la chapelle 17, qui

1. Pl. 180, au n° 8 du plan. — Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 144-145.

remonte, au plus tard, à la première moitié du onzième siècle. (Voir t. I, 2, p. 488-491 et p. 495, fig. 51.)

Les deux nefs, voûtées en berceau, ont environ sept mètres de longueur, sur trois de largeur et quatre de hauteur. L'ornement est surtout architectural et sculpté (v. pl. 26, n° 3 : image de la première nef). Il comprend cependant quelques figures peintes sur des panneaux, qui peuvent être de dates diverses.

Dans la seconde nef, plus humide, les peintures ont à peu près disparu. On voit quelque part, dans une niche, la tête d'un ange ΜΗΧΑΗΛ. Ailleurs, sur un pilastre et dans plusieurs niches, des croix sculptées.

Dans la première nef, outre plusieurs fragments méconnaissables, on voit deux panneaux assez bien conservés : le premier à l'extrémité de la paroi nord, entre la porte et l'angle ; le second sur la paroi du fond.

Le premier (pl. 201, n° 1) contenait trois figures de saints. Celle de droite a péri. Les deux autres représentent les anargyres Côme et Damien, ayant à la main un stylet, insigne de leur profession. Ils portent la chlamyde et, par-dessous, un riche stikharion orné d'une bande brodée dans le bas. Il est grisâtre, avec un semis de points blancs et de bouquets jaunes, pour Côme ; celui de Damien est garni de fleurons rouges, d'un ton chaud.

Les noms : Ο ΚΟCΜΑC, Ο ΔΑΜΙΑΝΟC sont écrits en lettres blanches, très soignées. Plus tard, une main moins habile a tracé, à l'ocre, à droite du groupe, en deux colonnes, les mots suivants :

Υ ΑΓΥΙ ΑΝΑΡΓΗΡΙ
ΑΠΟ ΝΗΚΟ//////////

L'auteur de cette addition (tronquée par un fâcheux accident) a voulu faire montre de son savoir. Il a prétendu préciser lequel, parmi les trois groupes de saints Côme et Damien, introduits dans les synaxaires grecs, est ici figuré [1]. Peut-être voulait-il désigner le groupe arabe, le plus célèbre de tous, qu'il aurait supposé ori-

1. Les trois groupes, l'arabe, l'asiate et le romain, sont expressément distingués, dans le Synaxaire de Sirmond et le Ménologe de Basile, au 17 octobre (Delehaye, *Synax. Eccles. Const.*, col. 144-146). Pour les deux premiers est indiquée la province, mais non la ville d'origine. Les commémoraisons des trois groupes sont à des jours différents. On sait qu'en réalité cette distinction est une invention, relativement tardive, des hagiographes. Voir *Acta Sanctorum*, Septembre, t. VII, p. 406-409. Récemment le R. P. Delehaye (*Ibid.*, Novembre, t. II, 2, p. 529) a conclu que le groupe primitif et, par conséquent, le seul authentique est celui dont les corps étaient conservés à Cyrrhe.

ginaire de Nicopolis d'Euphratésie [1], ville assez rapprochée de Cyrrhe, qui semble être le berceau de leur culte, et d'Égée en Cilicie, où la légende place leur supplice [2].

Le second panneau, sur la paroi du fond, représente le miracle de saint Eustathe (pl. 200, n° 1). L'encadrement, plus compliqué qu'au panneau précédent, fait supposer une autre main, et peut-être une autre époque. Le personnage d'Eustathe (Ⓐ ЄΥCTAΘЇOC) est presque entièrement détruit. (Observer cependant, la forme de son étrier ajouré.) Il reste, à droite, l'image du cerf, debout sur des rochers élevés et portant entre les cornes un médaillon qui contenait une tête de Christ : elle est abîmée, mais on distingue encore la chevelure, le nimbe crucigère et les sigles : $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Tout ceci est exactement conforme au texte de la *Passion* grecque d'après laquelle l'animal poursuivi καταλαβὼν ἀκρώρειαν πέτρας ὑψηλοτάτης ἔστη ἐπάνω αὐτῆς, et l'apparition miraculeuse comportait deux choses : une croix au-dessus des cornes (que le manque d'espace ne permet pas de figurer ici) ; entre les cornes, l'image du Christ : μέσον δὲ τῶν κεράτων τὴν εἰκόνα τοῦ θεοφόρου σώματος ἣν διὰ τὴν σωτηρίαν ἡμῶν ἀναλαβεῖν κατεδέξατο [3].

Les images archaïques, comme celle de Saint-Eustathe, à Gueurémé (t. I, 1, p. 148), qui ne représentent que la croix ou le crucifix entre les cornes du cerf, s'inspirent d'autres récits [4], plus répandus peut-être que celui de la Passion.

La légende qui accompagne la peinture la distingue également de celles que nous avons rencontrées jusqu'à présent, car elle est exactement empruntée à la *Passion* grecque, tandis que les autres s'en écartaient [5]. On lit en effet :

* Ω ΠΛΑΚΗΔΑ ΤΙ ΜΕ ΔΙΟΚΙC
ΕΝΕΚΑΙΝ CΟ ΠΑΡΗΜΙ ΕΝ
ΤΟ ΖΩΟ ΤΟΤΟ ΟΦΘΙΝΕ CΥ : —

Texte de la *Passion* : ὦ Πλακίδα, τί με διώκεις ; ἴδου ἕνεκέν σου πάρειμι ἐν τῷ ζώῳ τούτῳ ὀφθῆναι σοι. (*AA. SS.*, Sept., VI, 124.)

Dans le haut est peinte l'importante inscription que voici :

1. Hiéroclès, *Synecd.*, 713, 7. De nos jours, Islayé (Niboli) dans l'Amanus. La restitution : Νηκο[μηδια;] doit être écartée, car elle ne répondrait à aucun élément de la légende.

2. Synaxaires, au 17 octobre.

3. *Acta Sanctorum*, Septembre, t. VI, p. 124. Les deux éléments de la vision sont nettement distingués, car le premier est introduit par les mots : ἐπὶ μὲν τῶν κεράτων τοῦ ἐλάφου τὸν τύπον τοῦ τιμίου σταυροῦ.....

4. Voir par exemple l'homélie de Nicétas de Paphlagonie, Migne, *P.G.*, t. 105, col. 381. De même Doukakis, Μέγας Συναξαριστής. Septembre, p. 256, 260.

5. Voir au présent volume, p. 84, 256 (Tavchanle Kilissé et Balleq Kilissé).

Inscr. 206.

////// ΠΕΦΟΙΛΑΤΕΤΟϹΩΔΟΥΙΩ ΑϹΠΑΘΑΡΗΟΕΠΙΟΥΠΑΤΟΚΕϹΤΡΑΤΙΓΝΤΟΝϹΚΕΠΙΔΗΝ : —

La première lettre conservée, qui est incomplète, ne peut être qu'un Π . D'autre part, la lacune du début paraît considérable : une douzaine de caractères environ. Nous lirons donc :

[+ Υε Θ(εο)υ φιλανθρω ?]πε φοιλατε το σω δου(λω) Ιω(αννη) (πρωτο)σπαθαρηο επι του χρε(ωφυλακιου[1]) υπατο κε στρατιγον τον Σκεπιδην.

Le Jean Sképidis qui fit peindre ce panneau, et contribua peut-être à la fondation de l'église, appartenait évidemment à la même famille que les bienfaiteurs de Qarabach Kilissé (ci-dessus, p. 334-339). Nous avons même vu qu'il semble y être nommé, avec le titre plus modeste de spathaire (p. 337, n. 1). La paléographie de ce panneau, plus maniérée, plus chargée de ligatures que celle de Qarabach Kilissé, paraît un peu plus tardive. Dans l'intervalle, Jean Sképidis est monté en dignité : il est devenu protospathaire ; et il a reçu des charges nouvelles : préposé au χρεωφυλάκιον, consul et stratège. C'était alors un grand personnage. Mais il reste inconnu à l'histoire.

*
* *

Non loin de Guéik Kilissé, du même côté de la vallée, un cône renferme la chapelle presque carrée figurée à la planche 194, n° 2.

L'abside est partiellement détruite et portait à la conque une image de la Déisis. Il reste la partie supérieure du personnage de Jésus-Christ et, à sa droite, la Vierge debout.

La nef était couverte par une coupole de petites dimensions, creusée dans un plafond qui se reliait aux parois par de massifs encorbellements. La face antérieure de ceux-ci avait une série de médaillons, aux teintes alternées. Ceux du côté nord (voir la photographie) montrent les bustes de trois martyrs en chlamyde : Ⓐ ΓΕΡΒΑϹΗΟϹ, Ⓐ ΠΡΟΤΑϹΗΟϹ, Ⓐ ΚΕΡΚΑϹΗΟΥ.[2] Parmi les autres, on reconnaît : Ⓐ ΕΡΜΟΓΕΝΗϹ et une sainte dont le nom incomplet ne laisse voir que les lettres : ΚΕΑΓΑ [3].

1. C'est ainsi qu'il faut, avec M. Rott, résoudre le monogramme qui contient manifestement les trois lettres ΧΡΕ. M. Grégoire a tort (p. 98) de contester cette lecture pour lui substituer : χρυσοτρικλίνου.

2. Probablement Κερκάς, un des trente-sept martyrs de Bizyé et Philipopolis, nommés par certains synaxaires au 20 août (Delehaye, *Synax. Eccl. Const.*, col. 910, l. 54).

3. Peut-être : ΚΕΛΓΑ. Ceci semble être la fin du nom ; mais ce n'est pas certain.

En dessous, la paroi de ce même côté nord porte, sous une arcature bilobée, deux saints cavaliers affrontés, probablement saint Georges et saint Théodore, frappant le dragon [1]. Plus à droite, une niche avec le buste de saint Siméon le jeune. On lit : Ο ΟCI[ος] CVME[ον] Ο ЄN ΤΟ ΘΑ/ΜΑC[τω ορει] [2]. Dans l'intervalle, buste étriqué : Θ [T]P[υ]ΦΟΝ.

Le reste de la décoration est en très mauvais état. Contigu à la paroi nord, entre l'angle et l'abside, un panneau contenait une image de la Vierge (M͞P Θ͞V) avec l'Enfant (voir la photographie). Sur la paroi sud, assez irrégulière, il ne reste rien. A la paroi occidentale, où s'ouvrait la porte, plusieurs figures de saints et de saintes : un seul nom lisible : Θ ΠΡΟΚΟΠΗΟC.

Aux images que nous venons de citer, se mêlent de nombreux motifs décoratifs exactement pareils à ceux de Sainte-Barbe. On remarquera, en particulier, au plafond, autour de la base de la coupole, le bandeau que nous avons signalé (p. 327) comme emprunté à la nouvelle église de Toqale Kilissé (voir aussi p. V, fig. A). Comparer également les rinceaux autour des arcatures et des médaillons à ceux des planches : 186, n° 3 ; 187, n° 1 (côté antérieur des piédroits) ; 191, n° 4.

Le style des figures est aussi le même, qu'il s'agisse des saints en médaillons ou des saints cavaliers. Saint Georges (ici, à gauche) est pareil de part et d'autre ; et bien que son image soit en grande partie détruite, on reconnaît que le bouclier portait encore le même décor coufique.

En somme, toutes ces peintures sont dues au pinceau qui a décoré Sainte-Barbe. Elles sont donc de même époque.

Un autre décor plus ancien apparaît aux endroits où l'enduit est tombé. Ce sont les ornements linéaires, à l'ocre rouge, directement appliqués sur le roc, que l'on rencontre ordinairement.

*
* *

Près de cette chapelle, il semble qu'il y ait eu un cimetière à ciel ouvert. C'est là que, parmi plusieurs pierres sans inscriptions et différents débris, nous avons vu et photographié la dalle funéraire représentée à la planche 185, n° 2. Le texte en langue vulgaire n'est peut-être pas très ancien et doit se lire [3] :

1. Comme à la chapelle 28 de Gueurémé (pl. 135, n° 1). Ici les noms et le bas de la peinture sont effacés.

2. Voir la photographie : les derniers mots sont écrits en petites lettres, en bas, à droite. Pour saint Siméon « au mont Admirable », voir le Synaxaire, au 24 mai (Delehaye, col. 703).

3. Nous devons cette lecture à M. Grégoire. On en trouvera une autre, avec une bonne photographie de l'inscription, dans le livre de Rott, p. 145. Notre photographie a été par inadvertance, reproduite à l'envers, le sol en haut.

Inscr. 207.

+ Εκημηθη
ο δουλ(ος) του Θ(εο)υ
Κομνενος
κε μακαρη[ο-]
ς ισε + οπου +[α]
ναγνοθις·

Les derniers mots équivalent à μακάριος εἶ ὃς ἀναγιγνώσκεις : simple salut à l'adresse du passant. Le présent ἀναγνωθῶ, formé sur l'impératif ἀνάγνωθι, est donné au *Glossarium* de Ducange.

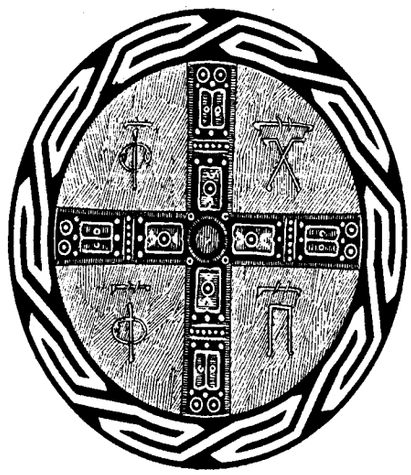


Fig. 108. — Médaillon à Sainte-Barbe.

II. — Munchil Kilissé [1].

Munchil Kilissé est à l'entrée de Soghanle Déré, sur la rive droite du ravin, au point où la vallée s'étrangle pour clore, en quelque sorte, toutes les églises et habitations monastiques situées en amont (n° 4 du plan, pl. 180). C'est une chapelle double composée de deux nefs parallèles, voûtées en berceau, séparées par un pilier et deux colonnes portant quatre arcades. Elles mesurent respectivement 4 m. 85 et 4 m. 82 de longueur, sur 2 m. 25 de largeur.

Deux petites absides, avec autel contre la paroi, et chancels à hauteur d'appui.

Entrée latérale, précédée d'un petit narthex rectangulaire, donnant vers le milieu du côté nord de la première nef.

Dans le narthex, outre des ornements et entrelacs, on voit quatre figures de saints groupés deux à deux :

à droite :	Ⓐ ΕΠΙΜΑΧΟC	Ⓐ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ
à gauche :	[ο α] ΠΡΟΒΟC	[ο α]ΟΡΕC[της]

Les deux nefs ont, le long des parois, un décor d'arcatures aveugles. La seconde est sans peintures. La première avait une décoration peinte, devenue presque méconnaissable.

A la conque de l'abside, vestiges d'un Christ en gloire trônant entre les quatre symboles disposés suivant l'usage archaïque (t. I, 1, p. 69). Ils tiennent le livre, mais ne semblent pas avoir été nommés. En outre, on devine l'hexaptéryge et le tétramorphe.

Dans la nef, les peintures des parois, presque détruites, comportaient des images de saints sous les arcatures. On reconnaît les noms : ΠΗΓΑC[ιος], Ⓐ ΓΡΗΓΟΡΗΟC. Autour de ce dernier saint, les graffites de la forme habituelle (Κύριε βοήθει) sont très nombreux. Il y en a d'une jolie cursive du onzième ou douzième siècle.

A la voûte, un cycle iconographique de l'Enfance présente de grandes analogies

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 128-129 : à la fig. 38, un plan approximatif du monument.

avec ceux de Saint-Eustathe, à Gueurémé, et de Balleq Kilissé. Il est de même époque, et on y reconnaît les mêmes influences. Le trait le plus caractéristique est le décor d'architectures à pignons, formant, surtout du côté droit, un fond continu. Les parties les mieux conservées se voient pl. 179, nos 3, 4.

Le cycle se déroule en un seul registre, sur les deux côtés de la voûte et sur le tympan du fond.

Côté droit de la voûte :

Apparition de l'ange à Zacharie. (Pl. 185, n° 3.) Scène très rare en Cappadoce, malheureusement fort endommagée. On devine, à gauche, l'ange dont le mouvement est le même qu'aux Annonciations. Plus à droite, Zacharie presque de face, en costume sacerdotal, avec une longue barbe en pointe. Il est nimbé. L'identification du sujet ne fait aucun doute.

Annonciation. Fond d'architectures : deux arcades, surmontées de petits pignons pointus. La Vierge est à gauche, en robe violacée et maphorion rouge. L'ange à droite, en tunique blanche et manteau rouge. Il se montre presque de face ; ses deux ailes retombent symétriquement et l'encadrent [1].

A la suite, *la servante* sous une arcade isolée (pl. 179, n° 3). Elle peut se rapporter soit à l'Annonciation — comme semble l'indiquer la cruche qu'elle tient à la main et le léger mouvement qu'elle esquisse vers la gauche, — soit à la Visitation, selon l'usage.

A Saint-Eustathe, le même personnage, avec la même cruche, étant placé à droite de la Visitation, appartenait à cette dernière scène. Peut-être avons-nous ici une disposition plus ancienne, montrant comment la servante qui, à l'origine, devait accompagner la Vierge revenant de la fontaine, a pu passer de l'Annonciation à la Visitation [2].

Embrassement de Marie et d'Élisabeth, sous une arcade, comme à Balleq Kilissé (pl. 179, n° 3, — comparer pl. 178, n° 3).

Épreuve de l'eau. (Pl. 179, n° 3.) Le prêtre fait boire la Vierge en avant d'un édifice de forme carrée, surmonté d'un dôme central et de deux pignons. Joseph, plus à droite, est en dehors des architectures.

A la suite, l'espace assez étroit, jusqu'à l'angle, est occupé par deux figures de saints superposées : en bas, buste d'un moine orant.

1. Comparer Saint-Eustathe (pl. 37, n° 3) et Balleq Kilissé (pl. 178, n° 2).

2. Mais ce n'est pas la disposition primitive, car la servante est à côté de l'ange, ce qui n'a pas de sens. Originairement, l'ange devait être à gauche, la Vierge à droite, suivie de la servante.

Tympan du fond : Voyage à Bethléem. Scène construite sur le modèle ordinaire, avec deux arbres pour garnir les angles (comparer Sainte-Barbe, pl. 189, n° 1).

Côté gauche de la voûte.

Nativité. (Pl. 179, n° 4.) Scène très semblable à celle de Saint-Eustathe (pl. 38, n° 1). Le personnage de la Vierge est pareil, avec le même encadrement figurant l'ouverture de la grotte. La crèche et l'étoile sont encore dans l'angle de gauche, en haut ; mais Joseph a été supprimé, faute de place, et probablement transporté à droite du bain. Ce dernier épisode se déroule également sous une arcade. L'ange volant semble aussi prolonger le personnage de Marie ; mais les bergers auxquels il s'adresse sont figurés dans le haut du champ : on devine le jeune homme, le vieillard courbé et le musicien assis.

La suite du registre est extrêmement confuse. On voit d'abord, dans le haut, un ange volant vers la gauche et à sa suite, trois personnages debout, de trois quarts à gauche, en des poses parallèles. Ce sont peut-être *les Mages guidés par l'ange.*

En dessous, un objet carré, qui paraît être un édifice, dans lequel il semble que s'encadrent encore trois personnages. A la gauche, hors de l'encadrement, un homme en chlamyde, regarde vers eux et leur fait de la main un geste indistinct. Peut-être : *les Mages devant Hérode.*

A la droite de tout cela, deux personnages de plus grande taille sont debout, presque de face, mais légèrement tournés l'un vers l'autre : un homme qui paraît être en vêtements sacerdotaux et une femme. De celle-ci on ne voit que la silhouette. Elle ne paraît pas tenir d'enfant dans ses bras, et le personnage d'en face non plus. Toutefois, entre eux, on aperçoit dans le bas quelque chose qui pourrait être le pied d'un autel. Aussi croyons-nous que la scène figure une *Présentation* réduite au seul groupe de Siméon et de Marie, — à moins que les autres figures n'aient été représentées un peu plus loin, dans une partie entièrement détruite du registre.

Dans toutes ces images, le dessin est très malhabile. Les teintes sont crues. Le rouge domine dans les vêtements et surtout dans les architectures : c'est un rouge d'un ton brutal qui s'oppose au vert, également cru, du sol. Ces peintures ne mériteraient pas de retenir l'attention si elles ne fournissaient un intéressant complément au groupe formé par Saint-Eustathe et Balleq Kilissé.

Sous ce décor, comme il arrive souvent, reparaissent les vestiges d'une ancienne décoration linéaire imitant un appareil en pierre de taille et comportant un certain nombre de croix de Malte en médaillons. A ce décor se rapporte le texte suivant, peint en lettres rouges sur le premier pilier. Puisqu'il n'accompagne pas d'image, il

semble que ce soit le début d'une invocation, avec le nom au nominatif (comme à Balleq Kilissé : p. 252, inscr. 168, 169). Nous supposons donc :

Inscr. 208. Ο ΑΓΙΟC ΧΑΡ
ΑΛΑ[μδος βοηθησον .....]

La présence de ce décor et de cette inscription crée une ressemblance de plus entre Munchil Kilissé et Balleq Kilissé.

Fig. 109. — Tétramorphe à Sainte-Barbe.

III. — Église en face de Munchil Kilissé.

Dans les rochers situés en face de Munchil Kilissé, sur le versant nord de la vallée, est creusée une église que nous avons signalée au chapitre II, pour les singularités de son plan et le décor de ses bases et chapiteaux [1].

C'est un vaisseau en forme de croix inscrite, dont tout l'angle nord-ouest n'a pas été taillé, en sorte que trois colonnes seulement sont dégagées de la masse. Pour le reste, l'exécution est soignée, et même plus finie qu'ailleurs. Les colonnes massives et bien arrondies reposent, par l'intermédiaire d'un tore strié, sur des bases quadrangulaires. Une disposition analogue est reproduite au chapiteau, qui est surmonté d'une imposte également striée (voir pl. 18, n° 4).

Les absides, bien creusées, communiquent entre elles par des passages, comme on le voit souvent à Constantinople : le fait est assez rare en Cappadoce. Les trois autels sont appliqués à la paroi. On ne voit ni iconostase ni chancels. Peut-être, ces derniers ont-ils été supprimés pour faire place à une clôture en bois.

L'entrée, donnant dans la paroi sud, est précédée d'un petit narthex, flanqué de deux chambres funéraires. Celle de droite est plus importante et contient un grand *arcosolium*. L'autre n'est qu'un petit réduit.

Les dimensions sont un peu supérieures à celles des églises à colonnes de Gueurémé. Côté du carré, sans les absides : environ 7 m. Hauteur des voûtes dans les bras de la croix : environ 5 m. ; de la coupole : environ 8 m. Les espaces aux angles sont couverts non par des calottes, mais par des berceaux parallèles à l'axe de l'église.

L'intérieur a reçu deux décors successifs. Le premier purement linéaire, en rouge et vert, directement appliqué sur le roc, se composait de traits, de bandeaux, de zigzags, de croix en médaillons. Le second, formé de panneaux distincts, contenait des images de saints. Sur les colonnes, ce deuxième décor a souligné, par divers ornements, les motifs sculptés des bases et des chapiteaux.

1. T. I, 1, p. 61, 63. Voir Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 124-126, où l'on trouvera, fig. 36, un plan, fait à vue d'œil, qui rend assez exactement la forme du monument.

Dans le narthex, au tympan sur la porte : buste de Jésus-Christ (IC XC), livre en main. Dans la paroi droite : à droite de la porte conduisant à la chambre funéraire, saint KYPHKOC. A gauche de la même porte, les deux saints Kattidios et Kattidianos, séparés par un arbre. Leurs noms sont ainsi disposés :

K////HΔHOC

K A
Є T
K H
Δ
H
A
NOC

M. Rott signale aussi deux saints cavaliers qu'il appelle Georges et Démétrios : ils devaient être peints sur la paroi gauche.

Dans l'église, à droite de l'abside centrale, sur la face d'un pilastre à forte saillie : O AΓHOC BH[κτωρ ?] en chlamyde (v. pl. 18, n° 4).

A gauche, sur la face latérale du pilastre correspondant (donc contiguë à l'entrée de l'abside), image de l'*Annonciation*, dans un encadrement assez étroit. Les deux personnages debout, l'un en face de l'autre : l'ange [Γαϐ]PHHΛ, presque immobile, et la Vierge ([MP] ΘV).

*
* *

On voit encore des vestiges de peintures en quelques autres chapelles de Soghanle ; mais elles sont méconnaissables ou tellement fragmentaires qu'elles ne méritent pas d'être signalées. C'est ainsi que la conque de l'abside, encore bien conservée, d'Aq Kilissé (pl. 14, n° 3) a reçu autrefois un décor peint sur un léger enduit. Il est si dégradé que les sujets ne peuvent même pas être identifiés. Les parois ont dû aussi être décorées ; mais plus exposées aux intempéries, elles ont entièrement perdu leur enduit.

Afin de réunir ici tout ce qui est connu des monuments de Soghanle Déré, nous terminerons en donnant l'inscription suivante, publiée par Pridik d'après Smirnov, ou plutôt d'après un informateur anonyme de qui ce dernier la tenait [1]. Il n'indique pas en quelle église ou cimetière elle était peinte, et nous n'avons pu la retrouver. La voici, telle qu'elle est reproduite par Pridik :

1. *Journal* (russe) *du Ministère de l'Instruction publique*, t. 328, 1900, *Section de philol. clas.*, p. 35-36.

Inscr. 209.

Μνήσθητι Κύριε τοὺ δούλου σου Γαβριὴλ καὶ τῆς συμβίας(?) αὐτοῦ Θεοπίστης καί...

Il est manifeste que l'orthographe a été corrigée, mais les deux noms peuvent être retenus. Le qualificatif appliqué à Théopisté, bien que suivi d'un point d'interrogation, ne paraît guère douteux. Et nous avons là une preuve de l'existence, à Soghanle Déré, d'une population laïque, à côté de la population monastique.

Fig. 110. — Un berger de la Nativité, à Qarabach Kilissé.

CORRECTIONS ET ADDITIONS

P. 13, n. 2, *au lieu de* : date de la mosaïque, *lire* : date la mosaïque.
P. 31, n. 1, *au lieu de* : prototypique, *lire* : phototypique.
P. 55, l. 18, *lire* : εἶπεν.
l. 20, *lire* : καθηλώσατέ με διασπάσαντες οὕτως.
P. 70, l. 7, *lire* : BAVTI [στινε].
P. 73, l. 3, *lire* : courtes[3].
P. 88, n. 1, *au lieu de* : *SATOB*, *lire* : *SATOR*.
P. 114, l. 23, *lire* : immobiles.
P. 161, l. 28, *au lieu de* : ΔNE, *lire* : ΔNЄ.
P. 168, n. 2, *ajouter à la fin de la note* : Voir ci-dessous, p. 276, n. 4.
P. 186, n. 2, *lire* : rectifications.
P. 252, inscr. 169, *lire* : θεσυτοκ[ος.
P. 320, n. 2, *lire* : Καυστωδιανος = Καφστωδιανος.
P. 323, l. 3-4 et n. 1 : le même globe étant donné aussi à Sainte-Irène, à Elmale Kilissé (t. I, 2, p. 435, pl. 113, n° 1), il semble plutôt signifier ici que Catherine était de sang royal.
P. 331, l. 6, *lire* : ἀγία.
l. 24, *lire* : celle de ου à ο ou ω.
P. 339, inscr. 194, l. 1, *lire* : ΔЄICIC I Δδ.

AU TROISIÈME ALBUM

Pl. 160, n° 3, *rectifier par la pensée le plan de Balleq Kilissé*, d'après p. 251, n. 1.
Pl. 165, *corriger les parties hautes de l'élévation*, d'après p. 186, n. 2, 188, n. 3.
Pl. 180, *corriger* d'après p. 249, n. 1.
Pl. 185, n° 2, la dalle est photographiée dressée sur le sol, et la photographie a été reproduite, par erreur, à l'envers, le sol en haut.
Pl. 191, *pour les teintes*, voir p. 330, n. 2.
Pl. 194, n° 2 ; 200, n° 1, *aux légendes*, *lire* : Guéik.
Pl. 205, voir p. 348, n. 4.
Pl. 208, n° 1, *dans la légende*, *au lieu de* : Adam, *lire* : le bon larron. (Voir p. 365, n. 4.)

TABLE DES FIGURES

Pages

Fig. A. — Bandeau à Sainte-Barbe de Soghanle et à la nouvelle église de Toqale Kilissé v
— 66. — Bandeau à Belli Kilissé (Soghanle) 1
— 67. — Élément de bandeau à Qarche Kilissé 16
— 68. — Bandeau à Saint-Théodore 17
— 69. — Médaillon en relief à Saint-Théodore 49
— 70. — Élément de bandeau à Saint-Théodore 56
— 71. — Décor entre médaillons à Saint-Théodore 58
— 72. — Bandeau en forme de corde (Saints-Apôtres et Balleq Kilissé) 59
— 73. — Médaillon aux Saints-Apôtres 77
— 74. — Départ de l'entrelacs à la voûte de Tavchanle Kilissé 99
— 75. — Croix de Constantin à Hagios Vasilios 111
— 76. — Vierge de la Fuite en Égypte (Tavchanle Kilissé) 117
— 77. — Carré d'entrelacs à Hagios Vasilios 120
— 78. — Rinceaux de vigne à Souvech 121
— 79. — Fleurons à Souvech 123
— 80. — Motif décoratif à Souvech 127
— 81. — La prophétesse Anne à l'Archangélos 145
— 82. — Entrelacs au plafond d'Hagios Stéphanos 155
— 83. — Rinceaux à l'église de Souvech 156
— 84. — Ornements coufiques à Souvech 174
— 85. — Gargouilles à la mosquée de Damsa 177
— 86. — Gargouille à la mosquée de Damsa 182
— 87. — Bandeau à l'église triconque de Taghar 183
— 88. — Motifs décoratifs à Taghar 186
— 89. — Motif décoratif à Taghar 205
— 90. — Entrelacs à l'Église cruciforme près de Mavroudjan 206
— 91. — Jésus en croix (Église cruciforme près de Mavroudjan) 234
— 92. — Fleuron à la triconque de Taghar 239
— 93. — Ciel à l'abside de Taghar 245
— 94. — Motif décoratif à Balleq Kilissé 248
— 95. — Bandeau à Balleq Kilissé 249
— 96. — Médaillon à Balleq Kilissé 270
— 97. — Motif décoratif à Balleq Kilissé 272
— 98. — Bandeau au petit cône de Belli Kilissé 273
— 99. — Élément de bandeau à Belli Kilissé I 291
— 100. — Motif d'ornement à Belli Kilissé II 302
— 101. — Ornements coufiques à Sainte-Barbe 306
— 102. — Bandeau à Sainte-Barbe 307
— 103. — Ornements coufiques à Qarabach Kilissé 332
— 104. — Bandeau à Qarabach Kilissé 333
— 105. — Ornements coufiques à Qarabach Kilissé 360
— 106. — La coiffure d'Eudocie à Djanavar Kilissé 368
— 107. — Bandeau dans le narthex de Sainte-Barbe 369
— 108. — Médaillon à Sainte-Barbe 374
— 109. — Tétramorphe à Sainte-Barbe 378
— 110. — Berger de la Nativité à Qarabach Kilissé 381

FAC-SIMILÉS (non numérotés)

Pages

Inscr. 122 — (à Qarche Kilissé)..... 3
Inscr. 126 — (à Saint-Théodore)..... 18
Inscr. 129, 130. — — 21
Inscr. 138. — (graffite, à Tavchanle Kilissé)..... 99
Inscr. 140. — (à Hagios Vasilios d'Élévra)..... 108
Inscr. 153. — (à Hagios Vasilios près Djémil)..... 125
Inscr. 155. — (à Hagios Stéphanos)..... 153
Inscr. 158. — (aux Quarante-Martyrs de Souvech)..... 158
Inscr. 165-167. — (à la triconque d'Orta Keuy)..... 242
Inscr. 1751-76. — (graffites à Balleq Kilissé)..... 269
Inscr. 182. — (à Sainte-Barbe)..... 308

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS V

CHAPITRE XIX. — Qarche Kilissé près d'Arabsoun 1

CHAPITRE XX. — Environs d'Urgub, Orta Hissar, Babayan 17

I. Sousam Baïri. Saint Théodore et Saredja Kilissé, 17. — II. Chapelles à Balkham Déréssi, 50. — III. Babayan, 57

CHAPITRE XXI. — Sinassos et ses environs 59

I. Église des Saints-Apôtres, 59. — II. Tavchanle Kilissé, 78. — III. Élévra, 100. — IV. Ravin de la Panagia, 112. — V. Sinassos, 118.

CHAPITRE XXII. — Environs de Djémil 121

I. Gorgoli, 121. — II. Chapelles au nord de Djémil, 124. — III. Chapelle de l'Archangélos, 128. — IV. Hagios Stéphanos, 146.

CHAPITRE XXIII. — Souvech et Damsa 156

I. Église des Quarante-Martyrs près de Souvech, 156. — II. Damsa. Monuments musulmans, 175. — III. L'église de Damsa, 178.

CHAPITRE XXIV. — Qarleq et Taghar 183

I. Qarleq, 183. — II. La triconque de Taghar, 187.

CHAPITRE XXV. — Vallée de Déré Keuy 206

I. Église cruciforme près de Mavroudjan, 206. — II. Autres églises à Mavroudjan, 235. — III. La triconque d'Orta Keuy, 240. — IV. Autres chapelles au voisinage d'Orta Keuy et Bach Keuy, 246.

CHAPITRE XXVI. — Les chapelles de Balleq Déréssi 249

I. Balleq Kilissé, 249. — II. Autres chapelles à Balleq Déréssi, 271.

HAUT-COMMISSARIAT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE EN SYRIE ET AU LIBAN

SERVICE DES ANTIQUITÉS ET DES BEAUX-ARTS

BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

TOME VI

UNE NOUVELLE PROVINCE DE L'ART BYZANTIN

LES ÉGLISES RUPESTRES DE CAPPADOCE

TEXTE

TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE)

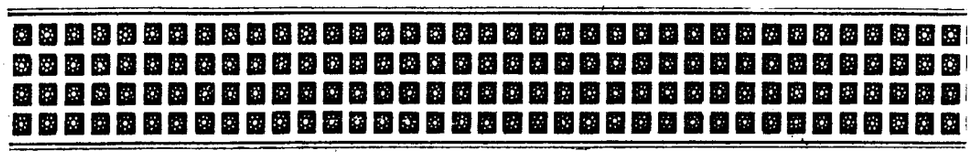


Fig. B. — Bandeau à l'ancienne église de Toqale Kilissé.

AVANT-PROPOS

Voici enfin la dernière partie d'un ouvrage commencé depuis de longues années. Et, une fois de plus, nous devons nous excuser auprès du lecteur des délais apportés à la publication. Peut-être voudra-t-il bien considérer que les circonstances présentes sont à elles seules la meilleure des excuses, et que la date inscrite au titre du livre pourrait dispenser de toute autre explication.

A vrai dire, lorsque parut, il y a six ans, le troisième fascicule descriptif, son *avant-propos* annonçait que le suivant, consacré aux conclusions et aux tables, ne tarderait pas. Telle était la volonté de l'auteur. Mais, d'abord, la préparation et l'impression d'un autre volume, paru en 1938, l'occupèrent quelque temps. Puis, une invitation flatteuse, devant laquelle il ne pouvait que s'incliner, dirigea son attention vers la miniature syriaque, — ce qui n'était pas l'écarter beaucoup de la Cappadoce, — et vers l'enluminure et les arts musulmans, — ce qui, sans constituer un domaine absolument séparé, n'a plus que des rapports assez lointains avec l'iconographie chrétienne du moyen âge anatoliote (sinon avec sa décoration ornementale).

Quand sortit des presses du Vatican le volume sur *les Miniatures du Manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, la guerre allait entrer dans sa phase la plus tragique. Nous quittions Rome pour une

période indéterminée, et plus d'un pensait qu'il faudrait attendre le retour de la paix pour reprendre tout projet de publication étendue.

Toutefois, la situation se prolongeant, l'avenir risquant de se montrer de plus en plus défavorable, il a paru sage de ne pas remettre à plus tard l'achèvement d'une publication qui, demain, pouvait devenir impossible. Aidé de concours financiers qui nous étaient acquis et que nous gardions en réserve pour ce dernier fascicule (ressources auxquelles se sont ajoutés des apports nouveaux), soutenu par le dévouement et l'habileté de nos imprimeurs, Messieurs Protat, à Mâcon, nous réussissons à faire paraître le présent volume, dont nous espérons que la présentation ne sera pas jugée trop inférieure. Si l'illustration a été restreinte ; si, pour une partie minime de l'édition, — une partie qui n'aura pas d'écoulement immédiat, — nous ne pouvons offrir qu'un papier de moindre qualité, si le surglacé des exemplaires qui vont être mis en vente n'est pas tout à fait celui des premiers volumes, on voudra bien ne pas nous en tenir rigueur. Combien d'ouvrages portent plus sensible la marque du temps où nous vivons !

La rédaction elle-même s'est ressentie des circonstances. Il a fallu la réduire pour des motifs d'ordre financier, et aussi parce que, loin des bibliothèques romaines et de l'ample documentation amassée, des années durant, à l'Institut Oriental, il nous était impossible d'aborder certaines questions auxquelles nous aurions aimé consacrer quelques paragraphes. Ainsi avions-nous pensé autrefois à tenter une étude d'ensemble de la paléographie et de la langue des inscriptions et légendes cappadociennes. On y aurait trouvé une confirmation des conclusions énoncées au chapitre XXXI. Mais, privé des instruments de travail nécessaires et des concours sur lesquels nous comptions pour aider notre incompétence, nous avons dû nous borner à présenter, dans les *Additions et corrections* un petit nombre de compléments et de rectifications. En outre, nous avons groupé, dans le *Répertoire général*, sous les rubriques : *Paléographie*, *Philologie*, les phénomènes relevés au cours de l'ouvrage, non seulement ceux qui avaient fait l'objet des brèves études consacrées à la paléographie, la langue et l'orthographe des principaux décors, mais encore ceux qui se présentaient sporadiquement : fragments isolés de décorations, inscriptions et graffites en des chapelles sans peintures ou, dans celles qui en ont,

indépendants du décor peint. Nous voulons espérer que ces tables ne seront pas inutiles à celui que tenterait un jour l'étude de la langue cappadocienne au moyen âge.

D'autres études auraient pu être au moins amorcées, par exemple sur l'hagiographie cappadocienne, c'est-à-dire sur la faveur accordée, dans les milieux monastiques de Cappadoce, aux divers saints dont les noms se lisent aux Synaxaires. Là encore, on trouverait une confirmation de la chronologie des monuments, et nous l'avons brièvement indiqué (p. 423). A qui voudrait pousser plus avant cette étude, l'*Index hagiographique* apportera, croyons-nous, une aide précieuse.

Deux points ont surtout retenu notre attention. D'abord, la chronologie des monuments : un sujet que nous avions déjà traité ailleurs plus sommairement. Nous l'avons repris en entier. Les objections soulevées, il y a peu de temps, par un savant contradicteur, nous ont amené à revoir des arguments, à préciser des conclusions qui, dans l'ensemble, n'ont pas changé depuis que nous les présentions au congrès byzantin d'Athènes, en 1930.

En second lieu, nous avons tâché de marquer la place des peintures cappadociennes dans le développement de l'iconographie chrétienne. Encore une question qui nous occupe depuis longtemps, puisque nous l'avons abordée, d'abord à la suite de M. Gabriel Millet, dans les *Mélanges de l'Université de Beyrouth*, en 1922, puis, d'une façon plus personnelle, dans les conférences que nous fit donner à Bucarest, en 1935, le regretté Nicolas Iorga (voir le *Bulletin de la Commission des monuments historiques de Roumanie*, t. XXVII, fasc. 82). Sujet que nous ont fait approfondir divers voyages dans les pays balkaniques ainsi que la lecture des travaux de Mlle Der Nersessian sur la miniature arménienne et nos récentes études sur la miniature syriaque. Sujet immense, sur lequel nous n'avons pu insister ici autant qu'il le méritait. Du moins, croyons-nous avoir dit l'essentiel. Et, si Dieu le permet, un livre déjà promis, dont les principaux éléments ont fait l'objet de notre enseignement, pendant ces deux années de guerre, présentera un jour au lecteur un tableau d'ensemble du développement de l'iconographie chrétienne, dont les pages qui suivent n'offrent qu'une sommaire esquisse.

En ce qui concerne l'évolution des thèmes dans l'iconographie cappadocienne, leur plus ou moins grande popularité aux différentes époques et dans les diverses parties de la région troglodyte, le *Répertoire de l'Iconographie cappadocienne* rendra service non seulement au lecteur en quête d'un renseignement, mais à celui aussi qui veut se donner une vue d'ensemble sur toutes ces questions.

Ce nous est un devoir, — et un devoir agréable, — d'exprimer nos plus sincères sentiments de reconnaissance à Dom Joseph Croquison O. S. B., à qui nous devons ce *Répertoire* et le reste des tables. Elles ont été dressées à Rome, après la publication du dernier fascicule descriptif, avec autant d'acribie que de patience et de dévouement. Notre rôle s'est borné à y insérer après coup les références au présent fascicule, à les compléter sur quelques points et apporter un petit nombre de remaniements de détail. Si ces tables peuvent être de quelque utilité au lecteur, tout le mérite en revient à leur auteur, qui fut autrefois notre élève et qui, maintenant, est en passe de devenir un maître.

Ce devoir de reconnaissance accompli, il ne reste qu'à nous tourner vers Celui à qui nous sommes redevable d'un concours infiniment plus précieux, et dire avec le vieux moine cappadocien :

Ἐτελειώθη σὺν τῷ Θεῷ
τοῦτο τὸ ἔργον
μηνὶ ἰουνίου, εἰς τὰς ιβ',
ἰνδ. ι', ἔτους ,ζυν'.
Καὶ οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεσθέ μοι διὰ τὸν Κύριον. Ἀμήν.

Fig. 111. — Bandeau à la chapelle de la Théotokos (Gueurémé).

CHAPITRE XXXI

LA CHRONOLOGIE DES MONUMENTS CAPPADOCIENS

1. — Les données de l'épigraphie.

Il est temps de grouper les données historiques éparses dans les chapitres précédents et de fixer, autant que faire se peut, la chronologie des monuments de Cappadoce.

Nul ne nous contredira si, parmi les critères chronologiques, nous plaçons en première ligne le témoignage des inscriptions. Celles-ci ont été citées et discutées au fur et à mesure qu'elles se rencontraient. Voici réunies, suivant l'ordre des temps, toutes celles qui portent une date précise, c'est-à-dire mention de l'année ou tout au moins du règne. Nous en comptons vingt, à l'exclusion des inscriptions tardives de Sinassos et des signatures plus ou moins récentes de visiteurs modernes, sans intérêt pour la question présente [1].

1. *Tavchanle Kilissé*, près Sinassos. Dédicace datée du règne de Constantin Porphyrogénète (*Inscr. 133*; t. II, 1, p. 79-82). Elle vise très probablement le décor peint, non le creusement de l'église, et date certainement des années 913-959, — peut-être, si l'on tient compte du fait que l'empereur est nommé seul, de la période comprise

1. On trouvera à la *Table générale*, sous les mots *inscriptions* et *graffites*, la série complète des inscriptions et signatures datées, y compris celles que nous laissons ici de côté.

entre juin 913 et décembre 920[1], ou de celle qui va du 27 janvier au 6 avril 945, cette dernière, en raison de sa brièveté, pouvant être négligée.

2-4. *Pigeonnier de Tchaouch In.* Invocation aux noms de Nicéphore (Phocas) et de Théophano, avec portraits du César Bardas et du curopalate Léon, tous deux nommés (*Inscr. 94-96*; t. I, 2, p. 523-525). Ces trois inscriptions datent l'ensemble du décor peint (voir p. 547-548), et remontent aux années 963-969, probablement à 964 ou 965.

5. *Sainte-Barbe* de Soghanle. Dédicace datée du règne de Constantin et Basile, indiction 4, 5 mai (*Inscr. 182*; t. II, 1, p. 309-311). L'année était marquée, mais est partiellement effacée : très probablement 1006, peut-être 1021. Date de l'ensemble du décor.

6. *Balleq Kilissé*, près Soghanle. Graffite qui paraît exprimer une date : 25 juillet (?) 1051 (*Inscr. 175*; t. II, 1, p. 269). *Terminus ante quem* pour l'exécution du décor.

7-11. *Qezlar Kilissé*, à Gueurémé. Série de graffites funéraires tracés sur un décor sommaire, probablement de peu postérieurs au creusement de l'église (*Inscr. 73-77*; t. I, 2, p. 489-491). Les dates sont : 8 octobre 1055, 25 mai 1058, 12 mars 1065, octobre 1074, 7 décembre 1129. Pour les deux derniers, le chiffre des centaines n'est pas certain. Il est possible, mais très peu probable, que les années soient 1174 et 1229. Le premier graffite marque un *terminus ante quem* pour le monument.

12. *Qarabach Kilissé*, à Soghanle. Dédicace datée du règne de Constantin Doucas, l'an 1060/1061, indiction 14 (*Inscr. 186*; t. II, 1, p. 334-335). Date du décor actuel qui recouvre une couche de peintures plus anciennes.

13. *Saint-Eustathe*, à Gueurémé. Invocation datée de l'an 1148/1149, indiction 12 (*Inscr. 4*; t. I, 1, p. 166-167[2]). Tracée à la pointe, sur le décor d'une niche qui

1. Nous avons parlé ci-dessus, p. 81, de « décembre 919 ». Mais, depuis, le R. P. Grumel a démontré (*Échos d'Orient*, t. XXXV, 1936, p. 333-335) que l'accession au trône de Romain Lécapène doit être placée non pas, comme le font beaucoup d'auteurs, au 11 ou 17 décembre 919, mais au 17 décembre 920. (C'est par erreur que, dans notre *Voix des Monuments, N. S.*, 1938, p. 192, on a imprimé « septembre 920 ».)

2. Un fac-similé du graffite, un peu plus complet que celui de la p. 166, a été publié dans notre *Voix des Monuments, N. S.*, 1938, p. 194.

entame les peintures du vaisseau principal, elle marque un *terminus ante quem* pour cette niche, et *a fortiori* pour l'ensemble du décor.

14. *Qarche Kilissé*, près d'Arabsoun. Dédicace datée du règne de Théodore Lascaris, 25 avril 1212, indiction 15 (*Inscr. 122*; t. II, 1, p. 3-4). Elle vise le décor peint.

15. *Souvech*, église des Quarante-Martyrs. Dédicace datée du même règne, l'an 1216/1217, indiction 5 (*Inscr. 158*; t. II, 1, p. 157-160). Elle vise un vaste décor peint qui fut ajouté à un petit nombre d'images antérieures.

16. *Souvasa*, octogone construit. L'église n'est pas rupestre et quelque peu en dehors de la Cappadoce troglodyte. Il faut en rappeler néanmoins la dédicace qui est liée aux deux précédentes. Incomplète, elle semble datée du règne de Jean Doucas Vatatzès (1222-1254), gendre et successeur de Théodore Lascaris. (Voir t. II, 1, p. 5.)

17. *Mavroudjan*. Invocation de l'an 1256/1257, indiction 5 (*Inscr. 164*; t. II, 1, p. 237). Elle date une grande peinture de deux saints cavaliers, et peut-être d'autres images [1].

18-20. *Triconque d'Orta Keuy*. Trois épitaphes peintes, presque contemporaines : la première du 18 avril 1293; les deux autres comprises entre cette date et le 31 août de la même année (*Inscr. 165-167*; t. II, 1, p. 242-244). *Terminus ante quem* pour l'édifice; probablement date d'une partie du décor.

En résumé, nous avons les dates expressément formulées de sept décors : Tavchanle Kilissé (913-959, peut-être 913-920), Tchaouch In (963-969, probablement 964 ou 965), Sainte-Barbe (1006 ou, peut-être, 1021), Qarabach Kilissé (1060/1061), Qarche Kilissé (1212), Souvech (1216/1217), Souvasa (1222-1254). Deux fragments de décors paraissent pouvoir être datés par les inscriptions peintes qui les accompagnent : à Mavroudjan (1256/1257) et Orta Keuy (1293). Les autres textes — simples graffites — fournissent des limites extrêmes qui nous reportent aux années 1051, 1055, 1149.

1. Nous avions daté autrefois par erreur cette inscription de 1156/1157. C'est encore ce chiffre que nous avons donné dans une communication au congrès d'Athènes (v. *Échos d'Orient*, t. XXX, 1931, p. 14). Par une singulière inadvertance, nous l'avons maintenu en réimprimant ce travail dans notre *Voix des Monuments*, *N. S.*, 1938, bien que fût cité en note le passage ci-dessus indiqué du présent ouvrage où l'erreur est corrigée. C'est la date ici donnée qui doit seule être prise en considération.

A considérer le nombre brut des inscriptions, on en trouve quatre du dixième siècle, sept du onzième, deux du douzième, sept du treizième. Ou, si l'on veut les grouper d'une manière différente et plus précise, on a : onze inscriptions comprises entre 913 et 1061, deux de 1129 à 1149, sept entre 1212 et 1293. Cette constatation permet de mesurer, en quelque sorte, ce que l'on pourrait appeler l'activité épigraphique des moines cappadociens aux différentes périodes de leur histoire.

Mais, pour donner à un tel calcul toute sa valeur, il faut tenir compte aussi des inscriptions qui, bien que n'étant pas explicitement datées, ne le sont pas moins de façon certaine. C'est ainsi qu'à Qarabach Kilissé, toutes les invocations émanant des donateurs nommés dans la dédicace ou de membres de leur famille sont de même époque. Appartenant à un décor de 1060/1061, elles sont, par le fait même, de cette année. Voici du coup fixée la date des numéros 187, 190, 191, 193, 194 (t. II, 1, p. 336-340), auxquels il faut ajouter les textes n°s 188, 189 (personnages de la famille) et n° 195 (même couche de peinture). Quant au n° 192 (p. 338), sur une couche plus ancienne, il est antérieur à 1060/1061 et peut, sans aucun doute, être rangé dans la série des textes compris entre 913 est 1061. Le nom d'Eudocie, servante du Christ, à Djanavar Kilissé (n° 205, p. 363), est d'une date très voisine de 1061. L'invocation de Jean Sképidis, à Guéik Kilissé (n° 206, p. 372), est postérieure de quelques années, mais pas de beaucoup, puisqu'elle émane d'un personnage probablement nommé au groupe précédent [1]. Nous la placerons encore dans la première série dont nous reculerons un peu la limite extrême.

A cette même série appartiennent aussi les inscriptions n°s 97, 98 (t. I, 2, p. 529-530) qui font partie du décor de Tchaouch In, daté de 963-969. Il n'est pas indifférent d'observer que le premier texte se présente sous la forme : Κύριε βοήθει... (le second est incertain, mais devait être analogue). C'est aussi la forme du n° 192, peint sur la couche plus ancienne de Qarabach Kilissé, tandis que toutes les invocations ci-dessus énumérées, des environs de 1061, ont la forme : Δέησις τοῦ δούλου... comme si cette dernière formule, qui n'est pas très fréquente en Cappadoce, n'y avait été introduite que vers le milieu onzième siècle.

C'est encore dans la première série qu'il faut ranger les numéros 183, 184, 185, appartenant au décor de Sainte-Barbe de Soghanle (t. II, 1, p. 312, 315). Textes de caractère liturgique, non historique, mais que les critères reçus amènent à ranger parmi les « inscriptions ».

Enfin, dans les séries de graffites écrits manifestement à la suite, la date de l'un d'eux marque un *terminus ante quem* pour tous ceux qui les précèdent. C'est ainsi

1. Ou apparenté à ces mêmes donateurs.

que les numéros 71, 72 (t. I, 2, p. 489, 490), antérieurs à 1055, doivent encore être rangés dans la première série. Des numéros 2, 3, on affirmera seulement qu'ils sont antérieurs à 1149. Ils peuvent appartenir soit à la première, soit à la seconde série. Mais nous inclinons à les placer dans cette dernière, car il est peu probable que la suite de graffites dont le fac-similé est donné tome I, 1, p. 166, s'échelonne sur une longue période.

Mais les numéros 123, 124, 125 de Qarche Kilissé (t. II, 1, p. 9-10), pouvant être attribués au décor de 1212, appartiendront à la dernière série. Ce sont, il est vrai, des invocations de la forme Κύριε βοήθει, que nous venons de signaler dans la première série. On en conclura que cette formule a joui d'une longue faveur en Cappadoce, qu'elle peut être considérée comme la formule proprement cappadocienne (d'innombrables graffites en témoignent), tandis que la formule Δέησις τοῦ δούλου, peut-être d'importation étrangère, n'a eu qu'une vogue passagère [1].

Tout compte fait, nous avons vingt-neuf (peut-être trente et une) inscriptions du dixième siècle ou des trois premiers quart du onzième, certainement deux et probablement quatre du deuxième quart du douzième siècle, dix du treizième. Disproportion entre les périodes qui apparaîtra encore plus accentuée si nous observons que des inscriptions sans date certaine peuvent être rattachées à l'un des groupes précédents en raison, à la fois, de leur libellé et de leur paléographie. Il y a en effet une différence notable, de ce double point de vue, entre les textes du treizième siècle, aux caractères plus contournés, plus ornés, et ceux des dixième ou onzième siècles [2].

Ainsi, les dédicaces de la première période paraissent caractérisées par la clausule : οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεσθε ὑπὲρ αὐτοῦ (ou αὐτῶν) διὰ τὸν κύριον. Ἀμήν. Formule qui, avec de menues variantes et une orthographe plus ou moins fantaisiste, se retrouve à Tavchanle Kilissé, Sainte-Barbe de Soghanle et Qarabach Kilissé, tandis qu'elle est absente des trois dédicaces du treizième siècle. Comme elle paraît exactement pareille dans l'inscription n° 36 (t. I, 2, p. 308), à l'abside gauche de la nouvelle église de Toqale Kilissé ; que, par ailleurs, le tour de l'inscription et les principales expressions sont les mêmes que dans les trois dédicaces du premier groupe (verbe en tête, emploi du démonstratif : τὸ βῆμα τοῦτο, et des mots διὰ συνδρομῆς) ; comme enfin

1. C'est elle cependant que l'on trouve au numéro 164, daté de 1256/1257, où elle est peut-être due à l'influence des nombreuses invocations de Qarabach Kilissé, église assez proche et qui, ainsi que Djanavar Kilissé, semble avoir été visitée assidûment par les habitants de la vallée de Déré Keuy (voir ci-dessus, p. 368).

2. Comparer les fac-similés des pages 3, 158, 242 du présent tome à celui de la page 308 ou aux différents « alphabets » archaïques disséminés au cours du tome Ier. Comme, pour le XIIe siècle, les seuls textes cités sont des graffites, on ne saurait donner aucun spécimen de capitale qui appartienne certainement à cette époque.

la paléographie du texte (bien qu'assez négligée) et le caractère des peintures qu'il accompagne ne contredisent pas cette conclusion, on peut affirmer que, sans préciser pour l'instant davantage, cette dédicace est certainement du dixième ou onzième siècle. La même chose se peut naturellement affirmer des inscriptions 34, 35 (p. 305, 308), qui se rapportent au même décor, et des numéros 31-33 (p. 301-303), qui appartiennent à deux décors antérieurs.

A l'église de la Théotokos, encore une dédicace à peu près de même tournure (n° 1, t. I, 1, p. 122), avec une paléographie et des peintures que nous avons jugées archaïques. Il est vrai que la clausule est abrégée : εὔχεσθε ὑπὲρ αὐτῶν. Mais la raison en est évidente : l'espace a manqué au peintre [1]. Et la dédicace, avec le décor qu'elle accompagne, doit être attribuée à la première période.

Il est plus délicat d'appliquer le même raisonnement aux graffites. Cependant la présence de cette clausule, surtout si elle est complète, créera une présomption en leur faveur. On jugera donc, — avec une probabilité plus ou moins grande, — contemporains de la première série les graffites suivants où elle se rencontre, complète ou tronquée (quelquefois elle l'est par accident) : numéros 11[a], 13, 50, 89, 135, 138, 172, 174.

Nous avons constaté d'autre part la fréquence, autour de 1061, de la formule : Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ accompagnant l'image d'un suppliant. Or on la retrouve à Qaraıleq Kilissé (n°s 37-39, t. I, 2, p. 396, 398) et Tchareqle Kilissé (n°s 42-44, p. 458) en des décors dont la parenté avec celui de Qarabach Kilissé a été reconnue (t. II, 1, p. 347). On estimera donc, sans crainte d'erreur, que les cinq textes appartiennent à la fin de la première série. De même, le texte n° 57 (t. I, 2, p. 475) de la chapelle 21 de Gueurémé, bien qu'ici les confirmations fournies par l'iconographie fassent défaut [2].

Enfin, si les considérations développées aux pages 359-360 du présent volume sont justes, c'est encore dans la première série qu'on rangera les inscriptions de la chapelle funéraire de Bathystrokos (n°s 200-204) et probablement aussi celles des nefs voisines (n°s 196-199).

On voit ainsi s'accroître considérablement le nombre des textes — inscriptions peintes ou graffites — attribuables certainement ou très probablement à la première

1. Voir pl. 37, 1. Encore n'est-il pas sûr que les mots διὰ τὸν κύριον n'aient pas trouvé place, écrits très petits et en abrégé, dans la lacune. Mais le commencement : οἱ ἀναγινώσκοντες est supprimé.

2. Il ne faudrait pas dire que l'emploi de la formule Δέησις dépend seulement du fait qu'elle accompagne un donateur figuré en suppliant et ne saurait fournir de critère chronologique. En effet, on trouve aussi la forme κύριε βοήθει avec des images de suppliants (n° 70), ou tout au moins de donateurs (n°s 97-98, 123-125, 171 ; — ce dernier est dans l'attitude de l'orant).

période. Ils atteignent à la soixantaine. Ceux de la seconde période (douzième siècle) restent en nombre minime : deux, ou quatre au plus. Et ce sont des graffites : aucune inscription peinte, comme si nul pinceau n'avait travaillé à cette époque. Enfin, le treizième siècle fournit un certain nombre de textes, tous peints, mais en nombre bien inférieur à ceux des dixième et onzième siècles.

Bien que la conclusion ne s'impose pas avec une rigueur absolue, il semble que nous puissions trouver là une indication sur la prospérité même des monastères troglodytes de Cappadoce à ces diverses époques. La chose est d'autant plus vraisemblable que l'examen des circonstances historiques mène à des conclusions identiques.

2. — Les circonstances historiques.

Les habitations rupestres de la région d'Urgub remontent certainement à une haute antiquité. Des voyageurs ont cru voir parmi elles des vestiges de temples païens [1]. C'est une erreur fondée, sans doute, sur des apparences comme celle du tombeau à deux colonnes, de forme plus ou moins dorique, creusé à mi-hauteur du cône qui se dresse à l'entrée de Matchan [2]. En fait, nous n'avons rien trouvé nulle part qui attestât une origine païenne. Et il est peu vraisemblable que, dans une roche si friable, où les excavations ont été maintes fois remaniées et adaptées à de nouveaux usages, d'anciens temples se soient conservés jusqu'à nous. Mais il est fort possible qu'il y en ait eu. En tout cas, les témoignages cités ci-dessus (t. I, 1, p. 7, n. 1, 2; p. 22, n. 5) montrent que l'habitude de creuser le tuf date, en Cappadoce, d'une époque bien antérieure au début du moyen âge. Dès le sixième ou septième siècle il est question, dans les Actes de saint Hiéron, d'anciennes cavernes artificielles, alors abandonnées, à Korama (Gueurémé).

Quant aux églises et monastères, nous n'avons aucun indice sur leur fondation. Il se peut que certains d'entre eux remontent au temps de saint Basile. Et dans les siècles suivants, jusqu'à l'époque des invasions arabes, ils ont dû se développer en paix. Des formes architecturales et des décors sculptés, comme ceux que l'on voit à Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, où l'influence de l'ancienne architecture syrienne est manifeste, paraissent appartenir à la période préislamique. Nous y reviendrons dans un instant.

Dans la seconde moitié du septième siècle commence pour la Cappadoce une période singulièrement troublée. Les Arabes maîtres de la Cilicie et, à certaines époques, du haut Euphrate, tiennent les passes du Taurus. C'est alors qu'ils poussent

1. Voir t. I, 1, p. XL, XLII (à propos de Sterret et Belck). 2. Pl. 6, n° 3. Voir t. I, 1, p. 21, n. 2.

à des intervalles rapprochés — parfois chaque année — leurs incursions à travers l'Asie Mineure. Raids violents, mais rapides, qui visaient moins à conquérir du terrain qu'à ramener en terre musulmane un abondant butin. De là, dans toute l'Anatolie, et surtout en Cappadoce, province frontière, un état d'insécurité qui, sans détruire la vie monastique, ne put manquer de lui porter un grave dommage.

C'est probablement à cette époque, nous l'avons dit, qu'il faut attribuer les fermetures à meules de pierre, que l'on rencontre assez souvent à Gueurémé et ailleurs [1]. Fermetures très fortes contre un adversaire dépourvu de puissants moyens d'attaque, mais qui ne sauraient être maintenues pendant une longue durée. Un raid était-il annoncé, moines ou moniales roulaient leur meule et attendaient que le flot se fût écoulé. Ils ouvraient à nouveau et sortaient de terre une fois le danger passé. On devine que l'état d'inquiétude perpétuelle où ils vivaient rendait leur existence précaire et ne devait guère leur laisser le loisir de cultiver les arts décoratifs. Il est en effet remarquable qu'aucune des églises ornées de peintures n'ait pu se fermer par une meule, comme si toutes remontaient à la période plus tranquille qui suivit.

C'est dans la seconde moitié du neuvième siècle que, sous la main ferme de Pétronas, général de Michel III, et surtout de Basile Ier, les armées byzantines commencèrent à tenir les Arabes en respect. Suite de succès, mêlés d'abord de revers, mais qui allèrent s'accentuant sous les règnes de Constantin Porphyrogénète et Romain Lécapène et pendant celui de Romain II, jusqu'aux jours où Nicéphore Phocas, par la conquête de la Cilicie, Jean Tzimiscès, par ses victoires en Syrie et en Mésopotamie, rendirent définitivement la sécurité à la Cappadoce.

Cette période de paix pour le pays dura jusqu'à l'apparition d'un ennemi nouveau : les Seldjoucides, vers 1060. Après l'écrasement de Romain Diogène à Mantzikiert (1071), ils deviennent les maîtres de l'Asie Mineure centrale et orientale. Sans doute, leur domination ne détruisit pas la religion chrétienne. Plusieurs sultans de Roum furent alliés des basileis contre les Danichmendides. Néanmoins, la conquête dut porter un coup aux institutions monastiques. Et ce n'est assurément pas un hasard si la grande masse des inscriptions cappadociennes de date certaine appartient à la période qui va de Constantin Porphyrogénète à Constantin Doucas, le prédécesseur du malheureux Romain Diogène. Si notre dernier texte de la première série portant une date précise est de 1060/1061, on peut croire que celui de Jean Sképidis (n° 206), qui lui est un peu postérieur, n'est pas éloigné de la date fatale de Mantzikiert.

Après ce texte, avons-nous dit, et pendant le douzième siècle, on ne trouve plus

1. Voir t. I, 1, p. 45-46. Aux exemples réunis en cet endroit, ajouter celui de l'Archangélos près Djémil (t. II, 1, p. 128, n. 1).

qu'un très petit nombre de graffites datés (deux ou, probablement, quatre). Preuve que les monastères ne sont pas abandonnés; mais leur prospérité est atteinte et leur activité artistique supprimée ou, du moins, très ralentie. En effet, pour cette époque nous n'avons aucune dédicace, ni même aucune inscription peinte.

Les unes et les autres reparaissent au siècle suivant et les dédicaces nomment les empereurs de Nicée. Cela encore est conforme aux conditions historiques. Après la défaite et la mort du sultan Kaïkhosrev, à la bataille du Méandre (1210), les dissensions qui s'élèvent entre ses fils affaiblissent l'empire seldjoucide et permettent à Théodore Lascaris d'étendre son autorité, à ce qu'il semble, jusqu'à la Cappadoce [1].

De là, vraisemblablement, un renouveau d'activité dans les monastères rupestres, qui se manifeste par les dédicaces de Qarche Kilissé et Souvech, auxquelles il faut joindre celle de Souvasa et quelques autres inscriptions.

Cette sorte de renaissance ne paraît pas s'être arrêtée subitement comme celle de la période macédonienne, puisque la fin du treizième siècle nous fournit les trois épitaphes d'Orta Keuy et que des églises, dans la région de Djémil et Damsa, ont encore été décorées plus tard [2]. Et ceci également s'explique par les circonstances. Car ce fut sans grands bouleversements que la domination seldjoucide fit place, en ces régions, à celle des Mongols, et que celle-ci, à son tour, céda aux Qaramans et puis aux Ottomans. Ainsi peu à peu s'éteignirent les communautés chrétiennes et sans doute aussi les monastères. Mais les unes et les autres ne disparurent jamais entièrement puisque, réduites à une condition assez misérable, la population grecque et l'église orthodoxe se sont maintenues dans cette partie de la Cappadoce jusqu'au dix-neuvième siècle ; époque où elles eurent un regain de prospérité et connurent la belle floraison dont le centre fut la petite ville de Sinassos [3].

*
* *

Ces considérations seront confirmées par l'examen des *Notitiae episcopatuum* réunies aux pages liminaires de notre premier volume (p. LI-LXIII). On voit, au septième siècle, la Cappadoce divisée en trois éparchies : c'est l'état créé au siècle précédent, lors de l'élévation, par Justinien, de Mokissos au rang de métropole. Le métropolite de Césarée, exarque du Pont, a cinq suffragants (p. LII). Il en est ainsi jusqu'à la fin du neuvième siècle. Soudain, au début du dixième, le nombre est porté à

1. Voir ci-dessus, t. II, 1, p. 5-6, où, dans le texte de Grégoras (p. 6, n. 1), le lecteur aura de lui-même remis en place les lettres brouillées par un fâcheux accident et lu : Βιθυνίας μόνον.

2. Voir t. II, 1, p. 145, 182.

3. Sur Sinassos, voir t. I, 1, p. 29 et t. II, 1, p. 118-120. Aujourd'hui, on le sait, tous les éléments grecs ont été expulsés d'Asie Mineure.

quinze (p. LIV) par l'empereur Léon le Sage et le patriarche Nicolas le Mystique. Il est vrai qu'il est réduit plus tard, sous Constantin Porphyrogénète ; mais il reste encore de huit (p. LVI). Dans ces accroissements, Gelzer a vu une conséquence du mouvement de colonisation qui, à cette époque, porta vers le sud et vers l'ouest une partie des populations de Haute Arménie [1]. Sous la conduite de l'Arménien Mléh (en grec : Mélias), les villes de Lykandos et Tsamandos, en Cappadoce, furent relevées de leurs ruines : Tsamandos est justement un des nouveaux évêchés créés par Léon le Sage. Quant à Lykandos, dont la position a été longtemps discutée, M. Henri Grégoire a conclu récemment qu'elle devait être placée beaucoup plus à l'ouest qu'on ne faisait jusqu'ici, au voisinage même de la région troglodyte [2].

D'autre part, ce mouvement paraît avoir eu son contre-coup sur la décoration des églises rupestres. Dans les peintures archaïques de Saint-Eustathe et de Balleq Kilissé, nous avons signalé des influences arméniennes (t. I, 1, p. 163 ; t. II, 1, p. 268) ; l'orthographe particulièrement barbare et la substitution systématique de H à I font soupçonner la main d'un étranger ; et les incroyables confusions de lettres semblables suggèrent l'idée que cet étranger ne comprenait pas ce qu'il copiait. A Balleq Kilissé, la présence de trois scènes qui ne se retrouvent pas ailleurs en Cappadoce [3] est encore l'indice d'une inspiration étrangère ; et, dans la légende scripturaire de l'une d'elles, une très curieuse leçon aberrante que l'on a relevée aussi en Géorgie, tourne également nos regards vers le nord-est [4]. A Belli Kilissé, ce sont les lignes extérieures de deux roches, taillées en forme de tours à toit conique, qui sont empruntées à l'architecture arménienne du moyen âge (t. I, 1, p. 55). Enfin, dans le décor de Tchaouch In, nous avons trouvé le portrait et l'invocation d'un Mélias magistros (t. I, 2, p. 529-530), qui n'est pas le fondateur de Lykandos (mort en 934), mais qui appartient probablement à sa famille, et que M. Grégoire a identifié avec le Mléh, « un Arménien, certainement, comme son nom l'indique », qui, après avoir conquis Nisibe et Malatia, fut malheureusement pris par les Arabes en assiégeant Amida, l'an 973, amené à Bagdad, et mourut en captivité [5]. Une huitaine d'années auparavant, il coopérait à la décoration de cette église rupestre.

1. Gelzer, *Ungedruckte.... Texte der Notitiae episcopatuum* (*Abhandl. d. k. b. Akademie der Wissenschaften*, I cl., XXI Bd, III Abth, München, 1900), p. 562.

2. Il propose (*Byzantion*, VIII, 1933, p. 87-88) de la situer à Zendjibar Qaléssi. Les arguments positifs font défaut, et l'identification reste incertaine. Mais nous avons rappelé ci-dessus (t. I, 1, p. 37, n. 3) que toute cette région était, pour les historiens des Croisades : *terra Armeniorum*. Et M. Grégoire reconnaît qu'à la suite de ces migrations elle fut fortement arménisée.

3. Martyre de saint Oreste (t. II, 1, p. 256), Sacrifice d'Abraham (p. 257) et scène non identifiée (p. 258).

4. Penser aussi aux noms des mages : Melchion, Gaspar, Baltasar, que l'on trouve en quelques chapelles archaïques et qui se rencontrent aussi en Arménie et en Géorgie (voir ci-dessous).

5. Voir H. Grégoire, *Notes épigraphiques. VII. Mélias magistros* (*Byzantion*, t. VIII, 1933, p. 79-88).

De tout cela on conclura, semble-t-il, à un lien logique entre les accroissements de la population cappadocienne par l'afflux arménien au dixième siècle et de la hiérarchie ecclésiastique, d'une part, et le développement des monastères, d'autre part. Développement, c'est-à-dire création de centres nouveaux, agrandissements et embellissements des centres déjà existants, décoration des églises anciennes ou creusées à cette époque. Conclusion d'autant plus légitime que, parmi les évêchés nouveaux, deux sont en pleine région troglodyte : Hagios Prokopios (Urgub) et Sobésos (Souvech), et qu'un peu plus tard, au premier tiers du onzième siècle, un autre siège est créé dans la région, celui de Matiana (p. LVII), qui dépend de Mokissos, non de Césarée, mais se trouve à côté de Gueurémé, le plus important des groupes de monastères et d'églises rupestres, et le comprend certainement sous sa juridiction.

Sans doute, quelques-uns des nouveaux évêchés ne subsistèrent pas longtemps. Tel fut le sort de Sobésos et Hagios Prokopios (p. LVI). Mais à leur place surgit Tamisos, dont l'existence n'est attestée qu'à une époque plus récente [1], et dont la date de fondation reste inconnue. Situé entre les deux évêchés supprimés, il peut leur avoir été substitué. Peut-être n'est-il que le siège, tout voisin, de Sobésos déplacé, comme celui de Matiana pourrait (tout en passant dans une autre éparchie) continuer l'ancien siège, également proche, d'Hagios Prokopios. En tout cas, cette multiplication de sièges épiscopaux dans la région troglodyte paraît bien indiquer une multiplication parallèle des centres monastiques.

Pour le douzième et le treizième siècle, les *Notitiae* ne fournissent pas d'argument précis. Les noms des sièges suffragants sont maintenus (p. LVIII-LIX) ; mais cela n'implique point qu'ils aient tous été occupés sous la domination seldjoucide. Certains peuvent n'avoir été conservés que nominalement ou comme sièges titulaires.

Ce Mléh serait le « Mélias protospathaire, stratège de Mamistra, Anavarze et Tzamandos », dont Schlumberger a publié un sceau dans sa *Sigillographie*, p. 271. Le personnage ne paraît pas dans les sources grecques ; mais Schlumberger lui-même l'a retrouvé dans son *Épopée byzantine, Jean Tzimiscès*, 1896, où il raconte (p. 228-231) la campagne et la mort de Mléh, d'après les sources arméniennes et arabes. La légende, rapportée par Mathieu d'Édesse, qui fait mourir martyrs Mléh et ses compagnons, tous patrices, au nombre de quarante, est imitée de celle des martyrs d'Amorion. M. Grégoire incline à croire qu'elle aurait son origine dans la fresque même de Tchaouch In, où Mléh — encore vivant — s'est fait représenter à la suite des Quarante martyrs de Sébaste. Hypothèse vraisemblable, qui a, dit l'auteur, l'approbation du R. P. Peeters et de M. Adontz. — A cette occasion M. Grégoire étudie à nouveau l'histoire de « Mléh le Grand, fondateur de la dynastie » (p. 83-88).

1. Voir t. I, 1, p. 32. L'inscription de Sinassos qui nomme Barthélemy, évêque de Tamisos, est citée au t. II, 1, p. 118. Elle ne fait que résumer un texte ancien qui manifestement était libellé sous la forme usuelle : Ἀνεκαινίσθη οὗτος ὁ ναός.... διὰ συνδρομῆς Βαρθολομαίου....., et devait par conséquent être à peu près contemporain des anciennes dédicaces conservées en Cappadoce. Mais rien ne permet de dire, s'il faut la rattacher à celles des Xe-XIe siècles ou à celles du XIIe. En tout cas, nous avons eu tort de la déclarer (p. 119, l. 2) d'époque tardive ; car elle ne semble pas pouvoir être rabaissée jusqu'en 1369, date de l'autre mention du siège de Tamisos.

L'augmentation du nombre des métropoles, qui est porté à cinq par l'élévation de Nazianzos d'abord, puis de Kybistra, au rang de métropoles sans suffragants (p. LIX-LX), est sans rapport avec l'état de prospérité de l'Église grecque dans la région ; elle répond seulement à la tendance, commune à cette époque dans tout le patriarcat byzantin, de multiplier les titres à mesure que s'affaiblissait la puissance de l'empire et de la hiérarchie ecclésiastique.

Au quatorzième siècle, il n'est plus question en Cappadoce, que de métropoles, — pas de suffragants ; — et elles voient, à l'exception de Césarée, leurs rangs reculés, de façon considérable, à deux reprises : sous Andronic II et sous Andronic III (p. LXI). Indice manifeste d'une forte diminution d'importance de ces éparchies, qui d'ailleurs peuvent n'avoir qu'une existence nominale. Au quinzième siècle, nous voyons spécifier (p. LXII) qu'il n'y a plus, en Cappadoce, qu'une seule métropole : Césarée qui, en vertu de la très vieille tradition, conserve le premier rang, en tête des sièges du patriarcat, mais n'a plus aucun suffragant.

De tout ce qui précède, il résulte qu'à partir des invasions arabes, la seule période où l'Église grecque s'est trouvée entièrement libre de menaces et prospère, en Cappadoce, s'étend des débuts de la dynastie macédonienne, ou plus exactement du règne de Constantin Porphyrogénète à celui de Constantin Doucas. *A priori*, on supposera que cette période est celle aussi de la plus grande prospérité pour les monastères et les églises rupestres ; et que c'est par conséquent à cette époque qu'en dehors de toute autre preuve, on est invité à placer la masse des décorations cappadociennes, — quelques-unes pouvant, d'ailleurs, appartenir à la brève période qui marque un retour de l'influence byzantine, à la suite des victoires de Théodore Lascaris. Tandis que le long déclin de l'Église grecque, dans ces régions, à partir du quatorzième siècle, ne peut être pour les monastères et, par le fait même, pour l'art religieux, qu'une période de décadence. Présomptions qui se transforment en certitudes si l'on observe que ces conclusions coïncident avec celles qui se tirent de l'épigraphie.

On voit donc combien il est peu raisonnable, pour des considérations d'ordre général, et sans tenir compte des données fournies par l'histoire et par les monuments eux-mêmes, de reporter à une époque tardive, quatorzième siècle environ, l'ensemble des peintures de Cappadoce[1]. Un tel jugement est certainement faux. Et l'on peut affirmer, sans crainte d'erreur, que l'ensemble des décorations peintes

1. Voir E. Weigand, *Zur datierung der kappadokischen Höhlenmalereien* (*Byzantinische Zeitschrift*, t. XXXVI, 1936, p. 337-397). Et du même, dans la même revue : t. XXXV, 1935, p. 131-135, t. XXXVII, 1937, p. 157-160. Nous avons réuni dans notre volume *La Voix des monuments*, N. S., 1938, ét. XIV-XVI, p. 208-262, les réponses que nous avons faites à ces dissertations. On en trouvera la substance ici.

étudiées dans le présent ouvrage appartient aux dixième et onzième siècles, — queques-unes d'ailleurs étant postérieures et datant principalement du treizième siècle, quelques autres pouvant être antérieures.

Il reste à examiner les divers monuments pour tâcher d'établir entre eux un classement chronologique plus précis.

3. — Chronologie des monuments. — Les divers types d'églises.

Une remarque préliminaire s'impose. Il n'y a pas de synchronisme rigoureux entre les monuments eux-mêmes et les peintures qui les décorent. Celles-ci peuvent avoir été faites longtemps après que les églises furent creusées. Des cycles entiers peuvent avoir été repeints, en sorte qu'un vaisseau ne présentera aujourd'hui qu'un décor notablement plus jeune que lui. C'est le cas, en particulier, à Qarabach Kilissé, où le cycle décrit au chapitre XXIX en a remplacé un autre plus ancien (voir t. II, 1, p. 335, 344). Et probablement les peintures de Saint-Jean-Baptiste à Tchaouch In ne remontent-elles, en aucune de leurs parties, à l'origine du monument. Cependant ce sont là, croyons-nous, des cas exceptionnels.

Plus souvent, les scènes animées ont succédé à un décor linéaire directement appliqué sur le roc. Ce dernier était vraisemblablement exécuté, aussitôt après l'achèvement de son travail, par le tailleur de roche. Cela ressort clairement des inscriptions laissées par le *maïstor* de la nouvelle église de Toqale Kilissé (t. I, 2, p. 301) et par celui de Bézir Khané (*id.*, p. 499). Sans doute, ce décor constituait-il le vêtement sans lequel le maître ouvrier n'aurait pas voulu livrer son œuvre. Il pouvait avoir un caractère provisoire, le vaisseau étant, dès sa fondation, destiné à recevoir une ornementation plus complète. Mais il fallait attendre que des peintres fussent libres ou que des fonds fussent réunis. Attente qui, le plus ordinairement, ne semble pas s'être prolongée beaucoup. Les considérations que nous ferons plus loin ne permettent pas de supposer un long intervalle entre l'achèvement de la nouvelle église de Toqale Kilissé ou des églises à colonnes de Gueurémé et leur décoration définitive.

Aussi peut-on dire, d'une façon générale que, — sauf un petit nombre d'exceptions, — il existe un certain parallélisme entre la succession des églises et celle des peintures. Il est donc légitime de commencer par considérer la chronologie des premières ou, plus précisément, des différents types d'églises. Ceux-ci ont été énumérés au chapitre II (t. I, 1 p. 56-61), et dans l'ordre qui correspond, en gros, à leur succession dans le temps, — sauf, peut-être, en ce qui concerne la « croix libre », nommée seulement en troisième lieu.

En effet, deux types d'églises paraissent primitifs sur le plateau anatolien et se rencontrent anciennement, soit dans les monuments construits, soit dans les descriptions des auteurs ecclésiastiques : le vaisseau rectangulaire, à une ou plusieurs nefs (exemples : l'église en pierre d'Andaval[1] et nombre d'églises du Qara Dagh[2], — et, dans la région troglodyte, celle de Til Keuy (ci-dessus, t. I, 1, p. 41-42) ; et le vaisseau en forme de croix libre, un peu plus rare au Qara Dagh, mais fréquent dans les massifs environnants : Hassan Dagh, Qaradja Dagh, Ali Sumassi Dagh[3]. Le premier répondait aux prescriptions des *Constitutions apostoliques*[4] et du *Testamentum Domini*[5], deux ouvrages qui témoignent des usages de la Syrie du nord, aux quatrième et cinquième siècles, pays où ce type règne, de façon presque absolue, pendant toute la période antérieure à la conquête musulmane. C'est de là, sans aucun doute, que la Cappadoce l'a reçu à une époque reculée, — probablement au temps même où elle évoluait dans l'orbite d'Antioche[6]. Le second type, celui de la croix libre, peut-être autochtone, est également très ancien sur le plateau d'Anatolie puisqu'on le voit décrit, — combiné, il est vrai, avec l'octogone, — dans une lettre de saint Grégoire de Nysse, qui le déclare usuel[7]. D'Asie Mineure, il a passé en Arménie où il est devenu national, — ce qui lui a valu un regain de popularité au dixième siècle. On l'y trouve, en effet, très fréquemment, soit en des églises que d'autres raisons invitent à placer à une date reculée, soit en une multitude de petites chapelles sans date précise, notamment à Gueurémé, soit en des monuments qui portent la marque arménienne, comme le grand cône de Belli Kilissé (t. II, 1, p. 292).

Les deux autres types d'églises : le berceau transversal et la croix inscrite dans un carré, ont été importés du dehors. On peut affirmer *a priori* qu'ils sont moins anciens.

Examinons brièvement chacun de ces types et leurs diverses variétés. Il ne sera pas très difficile d'en marquer, d'une façon générale, la succession dans le temps.

1. Voir Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 102-108, fig. 30, 31.

2. Voir W. M. Ramsay and G. L. Bell, *The Thousand and one Churches*, London, 1909, *passim*.

3. Voir Ramsay, Bell, *ouv. cité*, IIIe partie.

4. *Const. apost.*, II, 57, éd. Funk, *Didascalia et Constitutiones apostolorum*, t. I, p. 159.

5. *Testam. Dom.*, I, 19, éd. Rahmani, p. 25.

6. Nous reviendrons sur cette considération au chapitre suivant, à propos des influences syriennes sur l'iconographie cappadocienne.

7. *Gregorii Nysseni epist. XXIV* (Migne, *P. G.*, 46, col. 1093-1100). Noter particulièrement : Σταυρός ἐστι τοῦ εὐκτηρίου τὸ σχῆμα, τέσσαρσι, ὡς εἰκός, οἴκοις ἀπανταχόθεν ἀναπληρούμενος. Ἀλλὰ καταλαμβάνουσιν ἀλλήλας αἱ συμβολαὶ τῶν οἴκων, ὥσπερ ὁρῶμεν πανταχοῦ ἐν τῷ σταυροειδεῖ τύπῳ γενόμενον (col. 1096 A). Voir le commentaire de cette lettre et une restitution du plan et de l'élévation de l'église (celle-ci sujette à caution) dans Strzygowski, *Kleinasien*, p. 70-90.

*
* *

Le *vaisseau rectangulaire* à une ou plusieurs nefs, que nous pouvons désigner du nom plus bref de « type basilical », est de beaucoup le plus répandu parmi les monuments rupestres de Cappadoce [1]. C'est aussi, à ce qu'il semble, le plus ancien.

A Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In (triple nef), il se présente accompagné d'un ornement sculpté dont nous avons noté (t. I, 1, p. 54-55) la parenté avec le décor de l'architecture syrienne des cinquième et sixième siècles (lequel se retrouve aussi en Arménie). De ce chef, il semble que cette église appartienne à la période antérieure aux invasions arabes. Sa grandeur, son imposante apparence extérieure, qui la désignait aux regards, sont encore des indices dans le même sens, ainsi que la régularité avec laquelle sont taillés ses deux rangs de colonnes [2]. La nef centrale, large et spacieuse, est couverte par un plafond : ce que nous considérerons, par suite, comme un signe d'antiquité. Le grand arc de l'abside, de belles proportions, est en plein cintre ; elle n'était fermée que par des chancels. Autant de traits archaïques ; car, plus tard, dominera l'arc outrepassé, emprunté à l'architecture orientale (mésopotamienne ou arabe), ou l'arc surélevé, et les chancels feront place à l'iconostase isolant le sanctuaire : changement qui sera dû vraisemblablement à des influences byzantines. Enfin, la disposition du trône au fond de l'abside et de la banquette semi-circulaire qui l'entoure, ainsi que la cavité creusée en avant de l'autel, — toutes choses inconnues dans les autres églises rupestres, — permettent d'assigner celle-ci à une époque fort ancienne. On ne risque pas de se tromper en affirmant qu'elle est, de toute cette région, la plus antique des églises qui nous soient parvenues [3].

Le plafond, l'arc de l'abside en plein cintre, les chancels, apparaissent dans une série d'églises ou de chapelles que leur décor nous invitera bientôt à placer à l'époque iconoclaste (voir ci-dessous : chronologie des décorations). Ce sont des vaisseaux simples ou doubles. L'arc de l'abside peut être mal tracé (comme à Hagios Vasilios), mais l'intention de l'ouvrier est manifeste.

On trouve encore le plafond avec des chancels en plusieurs monuments dont le décor peint sera rangé dans la série archaïque. Le principal est Saint-Théodore, près

1. Voir au *répertoire général*, sous le mot : « *architecture*, types des églises rupestres », l'énumération complète des monuments décrits dans cet ouvrage d'après le type auquel ils se rapportent.

2. Voir le plan sommaire et les compléments à la description, t. I, 2, p. 511-513.

3. Il y a une certaine ressemblance entre les colonnades intérieures de la grande salle de Bézir Khané et celle du porche de Saint-Jean-Baptiste (comparer pl. 22, 4 et 20, 2). Toutefois on ne doit pas en conclure que les deux monuments sont contemporains, car le vestibule qui donne accès à cette salle (pl. 21, 1) semble plus récent. La ressemblance peut résulter d'une imitation.

d'Urgub (pl. 147, 148 ; t. II, 1, p. 22), où des aménagements postérieurs ont introduit une iconostase, qui certainement n'est pas primitive. Les inscriptions de la façade, — gravées, non point peintes, — et le tour archaïque de l'une d'elles (n° 127, p. 19-20) attestent l'antiquité du monument. Et, dans le texte peint au fond de l'abside (n° 131), nous avons perçu un écho des querelles iconoclastes (t. II, 1, p. 24). Citons encore la petite chapelle de Saint-Siméon-Stylite, à Zilvé (pl. 143, 3 ; t. I, 2, p. 552), et la chapelle 13 de Gueurémé (t. I, 1, p. 138), à laquelle on joindra la chapelle 3, de forme complexe, peu certaine, probablement remaniée (t. I, 1, p. 140). Dans ces trois monuments, la croix — en relief ou seulement peinte — du plafond pourrait être un vestige de l'âge iconoclaste. Bref, de nombreux indices concourent à faire croire que dans le vaisseau rectangulaire le plafond, qui est le plus facile à exécuter, représente le mode de couverture le plus ancien.

La couverture en berceau, que l'on trouve dans la plupart des chapelles à peintures archaïques, paraît plus récente, mais elle remonte aussi à une époque assez reculée, puisqu'elle paraît à Tavchanle Kilissé (pl. 152, 1 ; t. II, 1, p. 78) dont le décor est daté du règne de Constantin Porphyrogénète. Cette église, avec ses parois bien d'aplomb, mais sans hauteur, chargées d'un lourd encorbellement, ses arcs surbaissés (cintres incomplets) à la voûte et à l'abside, en offre un excellent spécimen.

Un autre type apparaît au grand pigeonnier de Tchaouch In, dont la date est assez ancienne, mais un peu moins (décor et, sans doute, creusement au temps de Nicéphore Phocas) : proportions plus élancées, sommet de la voûte porté à une grande hauteur, sur des parois convergentes ; section du berceau presque parabolique, arcs de l'abside et des absidioles quelque peu outrepassés (voir pl. 138, 139, 1 ; t. I, 2, p. 520). Ce type a une apparence moins archaïque, bien qu'on soit empêché, par la date du monument, de le rabaisser au delà de la seconde moitié du dixième siècle.

Les proportions trapues de Tavchanle Kilissé se retrouvent à la chapelle de la Théotokos et à la chapelle 8 de Gueurémé (pl. 34, 35) ainsi qu'à Saint-Eustathe (où l'arc de l'abside est très légèrement outrepassé : pl. 36, 1, — vaisseau simple auquel fut ajoutée plus tard une nef latérale), à l'ancienne église de Toqale Kilissé, qui fut remaniée (voir un croquis de son état primitif, t. I, 1, p. 263), et à Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 167, 4 ; 186-187 ; t. II, 1, p. 307-308). Dans cette dernière église, dont le décor date du commencement du onzième siècle, la voûte est divisée en deux parties par un arc doubleau reposant sur deux pilastres. Même disposition dans la nef latérale qui, à l'origine, était séparée du vaisseau principal. Peut-être l'arc doubleau est-il la marque d'une époque légèrement postérieure. A moins qu'il ne faille y voir une particularité propre à Soghanle ; car on le retrouve à Guéik Kilissé

(pl. 25, 2 ; t. II, 1, p. 369), que l'iconostase élevée et des proportions plus élancées invitent, il est vrai, à juger encore plus récente : l'inscription de Jean Sképidis, qui paraît avoir contribué à sa fondation, la placerait après la décoration de Qarabach Kilissé.

Cette dernière église (un vaisseau double avec des adjonctions), dont le creusement est certainement antérieur à l'an 1060/1061 (date d'un second décor), a des formes plus légères que celles de Sainte-Barbe : mais la voûte est sans arc doubleau (signe d'assez haute antiquité). Même observation au sujet des Saints-Apôtres près de Sinassos (pl. 149-150 ; t. II, 1, p. 60), un autre vaisseau double, dont le décor appartient à la période archaïque. Le second vaisseau, de même longueur que le premier, en était séparé par une rangée de piliers bien accusés, que surmontaient des arcs outrepassés (celui de l'abside ne l'étant point). C'était à proprement parler une église à deux nefs.

La même disposition, — moins nettement accusée, — se retrouve à Balleq Kilissé (pl. 160, 3) dont l'exécution est moins soignée. Vaisseau double dès l'origine, qui a reçu, dans ses deux parties, un décor archaïque. Par une anomalie singulière, la nef principale présente, entre le sanctuaire et le naos, une triple arcade, qui, sans constituer une iconostase, jouait à peu près le même rôle (voir pl. 177, 1, et t. II, 1, p. 251).

Parmi les monuments décrits dans cet ouvrage qui se peuvent attribuer à une période plus récente que Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, le meilleur exemple, d'église à trois nefs est à Belli Kilissé (petit cône, pl. 131, 2; t. II, 1, p. 273-274), où les piliers, assez dégagés, ont été taillés avec un soin particulier. Cependant, l'absence de colonnes et d'ornement sculpté, le système de couverture par trois voûtes de faible hauteur, ne permettent guère d'établir une comparaison avec la basilique primitive, comme on le pourrait faire à Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In [1]. Belli Kilissé serait plutôt à rapprocher des basiliques à trois nefs, aux proportions lourdes, aux piliers trapus, du Qara Dagh.

Un autre exemple assez net se trouve dans l'église de Kémerli Déréssi (t. II, 1, p. 125-127) dont la décoration a un caractère fort ancien. Mais nous l'avons vue rapidement et les éléments font défaut pour porter un jugement sur ses formes architecturales.

1. Une telle comparaison se ferait bien à propos de l'église d'Aïnéli Kilissé (pl. 27, 3 ; t. I, 1, p. 50), que l'on pourrait croire assez ancienne, en dépit de sa nef centrale à berceau (les nefs latérales ont des plafonds). Les deux meules de pierre qui fermaient les parties profondes du monastère, invitent aussi à reporter celui-ci à une date antérieure à l'époque macédonienne. Mais la présence d'arcs outrepassés dans l'église, l'irrégularité des dernières travées, le décor à arcatures des façades, font plutôt penser aux xe-xie siècles. Il est possible que les parties extérieures du monastère aient été remaniées, ou même taillées après coup. C'est parmi elles que se trouve l'église.

Pour nous résumer, disons qu'il ne faut pas chercher à établir jusque dans le détail une succession précise entre les différentes variétés de vaisseaux rectangulaires. On doit s'en tenir à quelques indications générales et sans caractère absolu : la couverture en plafond paraît plus ancienne que la voûte ; celle-ci paraît avoir eu d'abord des proportions trapues, mais il y a des exceptions : l'arc outrepassé, du moins lorsqu'il est généralisé, semble plus récent que l'arc en plein cintre ; mais on le trouve fort répandu dès le dixième siècle [1] ; le vaisseau double et le vaisseau triple peuvent être aussi anciens que la nef unique, mais lorsque le plan se rapproche vraiment de celui de la basilique proprement dite, il y a présomption d'antiquité. Les chancels à l'entrée de l'abside, au lieu d'iconostase, sont une marque d'antiquité ; et on peut les considérer comme antérieurs au onzième siècle.

Dans beaucoup de vaisseaux rectangulaires de caractère archaïque, il n'y a qu'une abside, point d'absidioles, et, par suite, pas de prothèse distincte du sanctuaire. Cela s'observe soit en des églises à nef unique (chapelles 8 et 13 de Gueurémé : t. I, 1, p. 113, 138 ; Sainte-Barbe de Soghanle, vaisseau simple à l'origine : pl. 186, 1), soit en des vaisseaux doubles où seule la nef principale était réservée au culte (par exemple Qarabach Kilissé (pl. 186). Quelquefois, comme à Sainte-Barbe (pl. 191, 3), aux Saints-Apôtres de Sinassos (pl. 149, plan), à Tavchanle Kilissé (pl. 152, 1), à Saint-Siméon-Stylite, (pl. 27, 1; plan), une niche creusée à hauteur d'appui, dans la partie gauche de l'abside, pouvait servir à la préparation des oblats au début de la liturgie, et tenait lieu de l'autel de la prothèse. Mais il est manifeste que, dans plusieurs cas, une prothèse a été ajoutée après coup, en dehors du sanctuaire, dans la partie gauche de la paroi orientale. Cela est évident à Saint-Eustathe, où la destination de la niche, avec son autel nettement dessiné, ne peut être mise en doute (voir pl. 37, 2). Son âge relativement récent par rapport au vaisseau ressort du fait qu'elle a détruit une partie du décor primitif, et de sa décoration elle-même [2]. Toutefois, le graffite de 1148 la reporte à une époque antérieure au milieu du douzième siècle. Comme elle a été creusée (voir t. I, 1, p. 148, n. 2) après la porte de communication entre le vaisseau principal et la nef latérale, qui a aussi son autel, il devient évident que ce dernier ne servait pas de prothèse : conclusion que nous étendrons aux autres églises doubles, où l'autel de la nef secondaire, simple chapelle funéraire, ne doit pas être considéré comme un autel de la prothèse.

En des églises de type différent, on voit aussi des prothèses ajoutées après coup

1. Le meilleur argument en faveur de cette assertion est fourni par la nouvelle église de Toqale Kilissé.

2. Nous placerons tout à l'heure cette décoration un peu après le milieu du XIe siècle. Ce doit être l'époque où la niche elle-même fut faite.

(notamment à la triconque de Taghar : t. II, 1, p. 188). Dans les vaisseaux rectangulaires, il semble — sans que ce soit absolument sûr — que des niches aient été parfois creusées à la même fin, à gauche du sanctuaire, bien que l'autel n'y apparaisse pas aussi clairement qu'à Saint-Eustathe. Exemples : Tavchanle Kilissé, où la niche entame encore l'ancien décor de la paroi (voir pl. 152, 1) ; peut-être aussi Hagios Stéphanos (pl. 155, 3), où cet indice fait défaut (toute peinture détruite), et où la petitesse et la faible hauteur de la niche rendent sa destination incertaine.

Ces additions ont, sans doute, été faites pour obéir à des prescriptions liturgiques, et il semble qu'on puisse y voir un effet des influences byzantines. Toutefois, il est difficile de leur attribuer une date précise et unique[1]. Car, d'une part, on trouve deux absidioles latérales en des vaisseaux rectangulaires assez anciens : pigeonnier de Tchaouch In (pl. 136, 3 ; 139, 2), chapelle de la Théotokos à Gueurémé (pl. 28, 2 ; 37, 1), — dans les deux cas, l'autel de la prothèse est tout à fait reconnaissable, et il est primitif ; — d'autre part, une église plus récente, comme la triconque de Taghar, a d'abord été conçue sans prothèse, et celle-ci a été ajoutée dans la suite. Il semble qu'il y ait eu un certain flottement et que l'usage de la prothèse, hors de l'abside principale, ne se soit pas imposé partout à la même époque[2].

*
* *

L'église en forme de croix libre. — Pour affirmer l'antiquité de ce type, nous n'avons que les raisons d'ordre historique énoncées un peu plus haut (p. 402). Aucune église rupestre de cette forme ne porte en soi la marque d'une date certainement antérieure aux invasions arabes. Mais plusieurs ont un décor d'un caractère archaïque très prononcé. Le plus ancien est assurément celui de la chapelle cruciforme près de Mavroudjan (t. II, 1, p. 207), que nous attribuerons à la période préiconoclaste (ou à celle qui a suivi la première querelle des images). Le plan est simple et régulier. Il n'y a qu'une seule abside, sans prothèse. A l'origine, le sanctuaire n'avait pas d'iconostase. On en installa plus tard une, — probablement en bois, — dont la trace reste visible. Constatations qui prouvent encore la date reculée du vaisseau.

Un autre, sans doute moins ancien, se trouve à El Nazar dont la décoration appartient au groupe archaïque. La forme est plus compliquée (voir pl. 28, 3). Le bras droit a une absidiole, orientée à l'est, qui est primitive. Le bras gauche n'a rien de tel ; mais une pièce assez vaste a été ajoutée, faisant pendant à l'absidiole de droite :

1. Si l'église de Taghar est du milieu du XIe siècle, l'addition de la prothèse doit être postérieure. Pour El Nazar, plus ancienne (voir ci-dessous), rien ne permet de juger quand a été faite l'addition.

2. Il est constant dans les églises à berceau transversal dont plusieurs (chapelle 6 de Gueurémé, nouvelle église de Toqale Kilissé) seront attribuées au Xe siècle.

elle semble avoir tenu lieu de prothèse, comme à Taghar, bien que l'on n'y voie pas d'autel. (Il a pu disparaître.) Ces annexes et l'abside étant directement jointes à la partie transversale de la croix, nous avons dit (t. I, 1, p. 117) que l'église peut être considérée comme appartenant à la variété des églises en forme de T. si fréquente dans l'architecture construite de Cappadoce et de Lycaonie (voir t. I, 1, p. 60).

Encore un décor archaïque dans la troisième chapelle, en forme de croix libre, de Balkham Déressi (t. II, 1, p. 50, 58).

A Gueurémé, l'église en forme de croix (parfois double : le narthex constituant une autre croix) est extrêmement répandue, ce qui permettrait de conclure à un caractère autochtone. Mais la plupart des exemplaires qu'on y trouve (chapelle 12 : t. I, 1, p. 171 ; chapelle 15 : t. I, 2, p. 495) n'offrent aucun indice chronologique. Ce genre de vaisseau semble avoir été pratiqué assez longtemps ; car la chapelle 21, à iconostase (pl. 43, 3 : plan ; 133, 3), ne saurait être placée avant le onzième siècle.

A Soghanle, où le type est moins fréquent, on le trouve dans le grand cône de Belli Kilissé dont les formes extérieures accusent fortement l'influence arménienne (pl. 181, 1 : plan ; 185, 1). Le plan est compliqué par suite d'additions et de remaniements successifs. Un écroulement partiel le rend moins reconnaissable ; mais on peut dégager les intentions de l'architecte. Le décor appartient à la série archaïque. En somme, une des œuvres où se marquent le mieux les effets des migrations arméniennes du dixième siècle. La croix libre qu'on y voit n'est pas l'antique croix anatoliote. Avec sa coupole à très haut tambour, c'est l'église cruciforme d'Arménie.

Des variétés diverses et souvent bizarres de croix libres ou d'églises en T se rencontrent en plusieurs endroits. Leurs formes semblent dues au caprice des tailleurs de roche. (Voir des exemples pl. 136, nos 1, 6, où les absidioles et, dans un cas, l'iconostase — t. I, 2, p. 480 — accusent une date un peu moins ancienne.)

La triconque de Taghar (pl. 165), avec ses absides aux extrémités des bras nord et sud, est d'un type spécial, probablement importé de Byzance, auquel il est malaisé d'assigner une date précise. On le jugera postérieur à l'époque archaïque. Et si l'église, comme il semble, n'est pas beaucoup plus ancienne que son premier décor, on la placera vers le milieu du onzième siècle[1]. Le même type se retrouve à l'église, en partie construite, d'Orta Keuy (t. II, 1, p. 240), dont la seule chose qu'on puisse affirmer avec certitude est qu'elle est antérieure à la fin du treizième siècle.

Dans l'église rupestre de Saredja Kilissé, près d'Urgub, une variété de triconque, — probablement assez tardive, — paraît influencée par les monuments de l'Athos (voir t. II, 1, p. 47-48). C'est une combinaison de la triconque et de la croix inscrite qui, en fait, doit plutôt être rattachée à ce dernier type.

1. On ne voit pas d'iconostase. Mais celle-ci pouvait être un membre postiche qui a disparu.

*
* *

L'église à berceau transversal. — Nous avons dit (t. I, 1, p. 59) que ce type d'églises à vaisseau rectangulaire, avec trois absides sur le grand côté du rectangle, ne semble pas originaire de Cappadoce, mais bien de la Haute Mésopotamie, d'où il aurait été importé par la voie de la Commagène. Son introduction dans la région des églises rupestres remonte à une date assez reculée puisqu'on le voit nettement réalisé dans la chapelle 6 de Gueurémé (pl. 28, 4) qui porte un décor archaïque. Le vaisseau y est couvert par une voûte en berceau d'axe transversal. D'après l'hypothèse émise t. I, 1, p. 140 (voir pl. 28, 6), la chapelle 3 de Gueurémé se ramènerait à ce même type. Elle est couverte par un plafond, ce qui, d'après un critère énoncé plus haut, témoignerait d'une assez haute antiquité [1]. D'ailleurs, nous estimons que le fond de cette chapelle, qui semble constituer un agrandissement postérieur, conserve au plafond les restes d'un décor iconoclaste. On voit que l'introduction du type peut être fort ancienne à Gueurémé [2].

On l'y trouve encore, sous une forme un peu différente et plus complexe (une colonnade entre la nef et les absides), à la nouvelle église de Toqale Kilissé (pl. 69, 70) que nous plaçons dans la seconde moitié du dixième siècle. La chapelle 16 de Gueurémé apparaît comme une réduction et une simplification de ce magnifique vaisseau (voir pl. 135, 2 ; plan à la pl. 136, 2) ; mais rien ne permet d'en indiquer la date. Au Qouchlouq de Qeledjlar lui-même, on reconnaît encore l'influence de la grande colonnade de Toqalé Kilissé. A ne considérer que le plan (pl. 43, 2), la parenté entre les deux églises paraît évidente ; mais si l'on considère l'élévation et les voûtes, qui dessinent deux berceaux parallèles (sans support intermédiaire), l'impression est toute différente et l'on pense plutôt à une église à double vaisseau. Cet exemple montre à quel point est parfois poussée la fantaisie des architectes troglodytes de Cappadoce.

En dehors de Gueurémé, le type de l'église à berceau transversal est assez rare, comme si, introduit par hasard dans ce centre monastique, il s'y était maintenu et développé sans rayonner au dehors.

*
* *

L'église en forme de croix inscrite. — Ce type, qui est propre à l'architecture byzantine, a certainement été importé en Cappadoce, après que la province eût

1. Rappelons qu'en 1927, toute la partie antérieure de la chapelle était écroulée (voir t. I, 2, p. 600).

2. Tenir compte, pour la forme de la chapelle 3, des réserves que nous formulerons plus loin.

subi l'influence de la capitale par suite des victoires du dixième siècle. Il est tout à fait remarquable qu'on le trouve, avec des variantes, dans les trois églises à colonnes de Gueurémé, dont le décor peint trahit les mêmes influences.

Le plus ancien spécimen en est fourni, à ce qu'il semble, par l'église de Qeledjlar (plan et coupe, pl. 43, 5), dont l'antiquité résulte à la fois du décor peint, de caractère archaïque, et des formes architecturales : proportions plutôt trapues, chancels à l'entrée de l'abside et non iconostase, les quatre bras autour de la coupole centrale étant couverts par des berceaux, les quatre angles par des plafonds ou de petites calottes.

Le même dessin bien accusé de la croix, avec les quatre bras couverts par des berceaux, se retrouve en deux églises que leur décor invite aussi à placer à une date assez reculée : celle du ravin de la Panagia, près de Sinassos (t. II, 1, p. 112-113), où les quatre angles ont des plafonds (la coupole centrale n'a pas été creusée, — évidemment par une négligence de l'ouvrier) ; celle de Qarleq (t. II, 1, p. 182), où le système de couverture est exactement celui de Qeledjlar. Dans les deux cas nous avons signalé, dans le décor, une parenté marquée — surtout à la seconde église — avec le cycle de Qeledjlar. Peut-être serait-on autorisé à juger que les trois monuments sont à peu près contemporains [1].

Une autre caractéristique de Qeledjlar : les colonnes épaisses, les chapiteaux à corbeille, plutôt lourds, les proportions trapues de tout l'ensemble, reparaissent à la chapelle 17 de Gueurémé, à Qezlar Kilissé (t. I, 2, p. 488), laquelle est datée, par la série de ses graffites, au plus tard de la moitié du dixième siècle. Les voûtes mêmes ne sont pas très éloignées de celles du modèle en dépit de leurs huit calottes ; car trois d'entre elles, sur trois des bras de la croix, sont petites, s'ouvrant en des berceaux à qui elles semblent avoir été ajoutées après coup. Mais il y a dans cette église un élément nouveau qui reparaîtra régulièrement dans les autres de la même série : l'iconostase. Elle est ici d'une hauteur anormale et possède une double rangée d'ouvertures (voir fig. 51, t. I, 2, p. 495). Ce membre prouve que l'église est postérieure à celle de Qeledjlar. Constatation importante, car elle permet de reporter à une époque voisine de la fin du dixième siècle cette dernière église et l'apparition dans la Cappadoce rupestre, du type de la croix inscrite. Les critères fournis par l'architecture s'accordent avec ceux qui se tirent de la peinture.

La forme de la croix inscrite se rencontre, à Gueurémé et ailleurs, dans un assez grand nombre d'églises sans décor, que nous n'avons pas signalées en nos descriptions. Avec un décor linéaire ou sommaire, on le trouve dans la chapelle 25 de

1. Nous n'avons pas noté comment était fermé le sanctuaire : chancels ou iconostase ? Mais la ressemblance avec Qeledjlar constatée sur place, dans les deux églises, paraît impliquer les chancels.

Gueurémé, près Qaranleq Kilissé, que nous avons brièvement décrite (t. I, 2, p. 479) pour la pureté de ses lignes, et à la chapelle de Bézir Khané (pl. 137) dont les proportions élancées rappellent très particulièrement les modèles byzantins. (Voir ce qui en est dit, t. I, 2, p. 502, et les rapprochements qui y sont faits avec les monuments constantinopolitains.)

C'est encore la croix inscrite, sous des formes diverses, que l'on rencontre dans les trois « églises à colonnes » de Gueurémé (pl. 95) ; mais le type s'altère. Le bras oriental de la croix est couvert d'une calotte au lieu d'un berceau. Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé ont des berceaux sur les trois autres bras ; mais Elmale Kilissé a des calottes partout. A Tchareqle Kilissé, autre anomalie : il n'y a que deux colonnes ; les angles de la partie occidentale n'ont pas été évidés. Quelque chose d'analogue se voit à Sainte-Barbe de Gueurémé (t. I, 2, p. 484).

L'église de Soghanle à trois colonnes (l'angle nord-ouest n'ayant pas été taillé), que nous avons signalée au t. I, 1, p 61, est décrite ci-dessus, tome II, 1, 378-380. C'est un vaisseau assez vaste, dont le tracé est inachevé, par suite d'une cause accidentelle (défaut de la roche ou autre raison similaire) plutôt que par la négligence de l'ouvrier, car le travail a été fait avec soin, et un décor sculpté peu ordinaire (voir pl. 18, 4), aux bases et chapiteaux de colonnes, exclut toute idée de hâte dans l'exécution. On ne voit plus ni iconostase, ni chancels : fait singulier. Il faut supposer que la clôture du sanctuaire, — probablement une iconostase, — était un membre postiche.

Encore un vaisseau en forme de croix inscrite, et d'assez vastes proportions, dans l'église transformée en mosquée à Mavroudjan (t. II, 1, p. 234-235). Presque entièrement souterraine, elle avait une coupole portée par un tambour construit assez élevé, qui devait se terminer en une pyramide de pierre. Ce couronnement rappelle celui de certains turbés seldjoucides, notamment des deux tombeaux musulmans de Damsa (voir t. II, 1, p. 175). A l'intérieur, l'étendue de l'église a été accrue par l'adjonction d'une nef latérale : artifice habituel dans les églises de ce type à Constantinople et Salonique, à partir du treizième siècle. Les indices chronologiques font défaut à Mavroudjan ; mais on peut croire le monument relativement tardif.

*
* *

Il y a, outre ces formes, un nombre considérable d'églises aux lignes bizarres et irrégulières, dont on peut voir des spécimens en nos planches 136, 5 (Gulli Déré), 181, 3 (Belli Kilissé). Certaines anomalies proviennent de la maladresse des ouvriers ou de circonstances fortuites. D'autres sont dues à des adjonctions et transformations

successives. Elles ne relèvent pas d'une règle fixe et ne peuvent fournir de critère chronologique. Il est inutile de nous y arrêter.

4. — La chronologie des décorations cappadociennes.

Il s'agit ici essentiellement des décorations peintes. Sur les décorations sculptées il suffit de rappeler ce que nous avons dit un peu plus haut des décors extérieurs, comme celui de Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, qui font penser à l'ancienne architecture syrienne, et des décors intérieurs à croix multiples, que nous avons jugés caractéristiques de l'époque iconoclaste. Ces derniers se trouvent surtout à Zilvé et Gulli Déré, en des vaisseaux rectangulaires de grandes dimensions, couverts par des plafonds. Aux chapelles 1 et 2 de Zilvé (t. I, 2, p. 581-582), le décor est exclusivement sculpté. Aux chapelles 3 et 4 (p. 583-589), il s'accompagne de quelques figures de saints, vraisemblablement ajoutées à une époque plus tardive. La chapelle 3 de Gulli Déré (t. I, 2, p. 592-595), qui a un plafond sculpté avec un soin particulier, où trois croix se détachent parmi d'autres ornements (pl. 144), paraît avoir même origine. Plus tard, elle reçut une décoration de caractère archaïque dont une partie est conservée. On en rapprochera, pour certains éléments de son décor sculpté (il n'y a aucune peinture), la première chapelle de Balkham Déressi (t. I, 2, p. 50). Toutefois l'absence de la croix ne permet pas d'affirmer qu'elle remonte au temps des iconoclastes. En tout cas, la calotte creusée au milieu du plafond ne peut avoir été faite qu'à une époque postérieure.

Parmi les décors peints, un petit nombre, exclusivement ou principalement composés d'éléments floraux et linéaires, paraissent devoir être attribués à la période iconoclaste. La croix, qui domine en général au plafond, est un indice en ce sens, que corroborent parfois des inscriptions. Dans cette catégorie on rangera :

1. La partie postérieure de la chapelle 3 de Gueurémé, dont le plafond a été comparé (t. I, 1, p. 143) à ceux de Hagios Stéphanos et Hagios Vasilios. La conclusion n'a pas été tirée en cet endroit, mais elle s'impose : le décor de ce plafond, antérieur à celui des parois, doit être à peu près du même temps que celui des deux autres églises. C'est une décoration iconoclaste, à laquelle fut ajoutée, plus tard, l'image des Quarante Martyrs. L'addition paraît dater de la seconde moitié du dixième siècle, époque où se rencontrent d'autres représentations du même groupe (Tchaouch In, nouvelle église de Toqale Kilissé).

2. La chapelle rectangulaire, à plafond et chancels, de Qarche Bedjaq (t. I, 2, p. 504-510). Deux décors successifs, dont le premier, purement linéaire, n'a pro-

bablement pas précédé de beaucoup le second [1]. Celui-ci ne comporte aucune image de saint, mais seulement des éléments floraux et des inscriptions dont aucune n'est incompatible avec la mentalité iconoclaste. L'une d'elles (n° 85, p. 507-508) est apparentée à un texte de Hagios Stéphanos. Les graphies et la langue attestent une époque reculée (voir p. 509). Bref, tout nous incline à considérer ce décor comme proprement iconoclaste.

3. Hagios Vasilios, à Élévra (t. II, 1, p. 105-111). Vaisseau double à plafond et chancels. Le décor, réduit au premier vaisseau, se compose de croix et d'ornements linéaires et floraux. Des singularités, comme l'image deux fois répétée, sous des formes différentes, de la croix de Constantin, la représentation des trois patriarches par des croix en médaillons avec leurs noms, enfin les inscriptions, prouvent clairement le caractère iconoclaste de la décoration. Toutefois deux saints docteurs, qui paraissent tracés par le même pinceau, marquent sans doute un compromis entre le fondateur, partisan des idées nouvelles, et les moines d'Élévra qui desservaient la chapelle et restaient attachés aux pratiques iconodules. Un des deux docteurs devait être le titulaire : saint Basile.

4. Hagios Stéphanos, près Djémil (t. II, 1, p. 146-155). Vaisseau rectangulaire à plafond et chancels. Encore un décor où les éléments iconoclastes (croix, ornement végétal et linéaire) se mêlent aux éléments non iconoclastes : des images de saints et surtout « la croix de sainte Euphémie ». Ce dernier détail permet de dater le décor de la seconde crise iconoclaste, après la profanation des reliques de sainte Euphémie par Constantin Copronyme et leur rétablissement à Chalcédoine par Irène. Il serait du début du neuvième siècle et dû à des iconodules qui se pliaient en partie aux prescriptions des empereurs iconoclastes. D'ailleurs, ce décor en recouvre un autre plus ancien, dont quelques éléments sont reconnaissables : figures de saints, parmi lesquels un saint cavalier combattant le dragon, peut-être une Communion des apôtres. Et, sur une troisième couche, un petit nombre de peintures, où l'on distingue une Annonciation, ont été substituées, par endroits, à la décoration du neuvième siècle. En somme, décor complexe, un des plus curieux de Cappadoce et, dans sa majeure partie, un des plus anciens.

1. Autour de l'arc de l'abside, deux inscriptions concentriques appartiennent à chacun des deux décors. La première (n° 82) équivaut à une dédicace et fait connaître le nom des fondateurs : Nicétas et Eudoxie. La seconde (n° 88), très mutilée, paraît avoir été rédigée à peu près dans les mêmes termes. Supposant entre les deux décors un laps de temps assez notable, nous avons jugé (t. I, 2, p. 509) que de nouveaux donateurs avaient imité l'invocation des premiers. Cette vue semble erronée : le décor linéaire n'était probablement que provisoire (voir ci-dessus p. 401). On peut croire que le second l'a remplacé très tôt et qu'il est dû aux mêmes donateurs. Dès lors l'inscription 88 ne serait qu'une nouvelle rédaction, peut-être un peu plus développée, du numéro 82.

*
* *

Parmi les décors à scènes animées, il en est un qui offre une apparence très particulière et fort archaïque. C'est l'église en forme de croix libre, près Mavroudjan, qui a comporté deux couches de peintures (t. II, 1, p. 206-234). La couche la plus ancienne est assez bien conservée et presque partout reconnaissable. Elle comprend des motifs d'ornement apparentés à ceux des décorations que nous groupons sous l'appellation commune d'archaïques, et un cycle évangélique étendu qui diffère notablement par la composition, la distribution, l'iconographie et le style, de tous les cycles cappadociens. Nous avons développé longuement les raisons qui nous font attribuer ce décor à la période préiconoclaste ou, — en supposant que ses auteurs allaient contre les lois en vigueur, — à la période iconoclaste, et qui nous y font reconnaître une influence plus particulièrement syrienne. Il suffit de renvoyer ici à ce que nous avons dit p. 229-234.

Les cycles archaïques constituent un groupe compact, aux caractères nettement accusés. Nous en avons énuméré les principaux spécimens au début de cet ouvrage (t. I, 1, p. 67-68) et nous en avons décrit, dans les pages qui suivaient, les caractéristiques essentielles. A la liste, il convient d'ajouter quelques monuments étudiés dans la première partie du présent volume : une chapelle à Balkham Déréssi, probablement celle de Babayan, une église dans le ravin de la Panagia, une autre dans le ravin de Kémerli Déréssi, celle de Qarleq ; à Soghanle, la troisième chapelle de Belli Kilissé et Munchil Kilissé. Par contre, il eût été plus juste de ne pas compter dans ce groupe Sainte-Barbe de Soghanle que nous placerons dans une série différente avec la nouvelle église de Toqale Kilissé et le pigeonnier de Tchaouch In.

Quant à Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In, et au double cycle de peintures dont on y reconnaît des vestiges, nous n'avons rien à ajouter aux conclusions énoncées t. I, 2, p. 518-519 : peintures d'époques diverses dont quelques-unes peuvent remonter à l'époque archaïque et d'autres, notablement postérieures, montrent que cette église — de fondation très ancienne, nous l'avons dit ci-dessus, p. 403 — fut longtemps en vogue et entretenue.

La date approximative des cycles archaïques est fixée au dixième siècle par un double fait certain : 1) la dédicace de Tavchanle Kilissé sous Constantin Porphyrogénète, probablement dans la première partie de son règne : 913-920 ; 2) le fait que le groupe suivant, qui forme un intermédiaire entre ce groupe et celui des églises à colonnes, appartient à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième.

Il est assez malaisé d'établir, entre les divers décors archaïques, un classement chronologique précis. Les plus anciens peuvent remonter à la fin du neuvième siècle. Peut-être faut-il compter parmi eux celui de Saint-Théodore, dont le creusement ainsi que certains textes funéraires nous ont paru fort anciens et où l'on trouve, dans l'inscription du sanctuaire, un écho des querelles iconoclastes. Autre indice d'antiquité : à la Crucifixion, les larrons sont représentés d'une façon très caractéristique déjà rencontrée à l'église cruciforme de Mavroudjan et qui dérive de l'ancienne iconographie syrienne (voir le chapitre suivant). Il est clair qu'il ne s'agit là que du décor primitif de cette église (et non des repeints plus ou moins altérés, qui s'y voient aujourd'hui).

Nous inclinons également à juger de haute époque le groupe bien homogène des petites chapelles de Gueurémé décrites au chapitre IV : Chapelles 6, 8, 9 (Théotokos), 3 (dans sa partie antérieure), 13. La facture y présente des traits tellement semblables que tous ces décors doivent être attribués à la même école. L'iconographie des scènes principales : Annonciation, Visitation, Épreuve, Nativité, Baptême, Crucifixion (avec les deux larrons comme dans les cycles ci-dessus cités), est pour ainsi dire identique. Quelques particularités s'expliquent par des raisons spéciales. A la chapelle 9, la scène de la Vierge au Temple, — exemple unique à cette époque, — est due certainement au fait que le monument était dédié à la Théotokos. Si, à la chapelle 3, la vision apocalyptique, parfaitement conforme au type archaïque, est peinte sur un plafond, non pas à la conque d'une abside, c'est que le décor fut appliqué sur un monument préexistant, où nous avons cru discerner des vestiges de décoration iconoclaste. On peut se demander si, dans l'église transformée à l'époque archaïque, l'espace couvert par cette peinture ne tenait pas lieu de sanctuaire [1]. La croix au plafond de la chapelle 13 a été considérée, elle aussi, comme un reste de décor iconoclaste ; ce qui est encore un indice d'antiquité.

Le même raisonnement peut se faire pour la chapelle de Saint-Siméon-Stylite à Zilvé, dont le plafond est aussi écartelé par une grande croix, et dont les peintures montrent exactement la même facture que dans les décors archaïques de Gueurémé. Si l'histoire du Stylite y tient une place prépondérante et anormale, c'est apparemment qu'il était le titulaire de la chapelle ou le patron du solitaire qui habitait l'ermitage.

On rattachera encore à ce groupe l'ancienne église de Toqale Kilissé. Il est vrai que le cycle est beaucoup plus étendu ; l'iconographie de quelques scènes impor-

1. Les trois absides que nous supposions autrefois (voir pl. 140, 6) pouvaient avoir été détruites ou rendues inutilisables. Nous avouons qu'aujourd'hui leur existence même ne nous paraît pas aussi certaine. (L'état de la chapelle en 1927 ne permettait aucune vérification à cet égard.)

tantes diffère un peu : un seul ange au Baptême ; pas de larrons à la Crucifixion. Mais on le peut expliquer par la nécessité de ménager l'espace. Et, dans le fond, l'esprit du cycle, son caractère narratif et populaire, la place qu'y tiennent les récits apocryphes, rapprochent ce décor de celui des chapelles archaïques. La main du peintre s'y montre plus inexpérimentée, l'ornement est moins riche ; mais la manière n'est pas essentiellement différente. Ici, une autre raison, — tirée du monument lui-même, — nous invite à le placer à une époque reculée : la chapelle a subi une série de transformations avant d'arriver à sa forme définitive [1], et le décor de l'ancienne église a précédé toutes ces transformations, tandis que celui de la nouvelle, qui leur est postérieur, sera placé dans la seconde moitié du dixième siècle. On est donc amené à supposer un certain temps entre l'un et l'autre décor, et l'on ne peut guère dater le premier autrement que des débuts ou tout au moins de la première moitié du dixième siècle [2].

Un autre groupe, apparenté à celui-là, est constitué par les deux décors, si proches à tant d'égards, de Saint-Eustathe à Gueurémé (t. I, 1, p. 149 suiv.) et de Balleq Kilissé (t. II, 1, p. 253 suiv.), et par celui de Tavchanle Kilissé (t. II, 1, p. 78 suiv.). Ce dernier est daté du règne de Constantin Porphyrogénète, probablement de 913-920. Les deux autres semblent un peu plus récents. En tous trois, il y a concordance de l'iconographie et de la manière dans les peintures, de la paléographie et de l'orthographe dans les inscriptions. Nous y avons reconnu des influences arméniennes, et cela convient bien à l'époque indiquée par l'inscription de Tavchanle Kilissé.

Au même groupe appartient El Nazar (t. I, 1, p. 177 suiv.) où nous avons relevé surtout des ressemblances avec Saint-Eustathe. Nous en avons trouvé aussi avec les chapelles archaïques de Gueurémé. La conclusion à tirer de ce fait est que les deux

1. Agrandissement de l'abside (qui détruit une partie de l'ancien décor) et creusement d'une niche dans cette abside (t. I, 1, p. 264, n. 2) ; creusement du grand vaisseau transversal, qui détruit en partie cette niche (*ibid.*), et premier décor linéaire ; obstruction des arcs entre le vaisseau et la chapelle latérale, avant l'exécution du second décor (p. 304, 362-363). — Il est d'ailleurs loisible de supposer que, dans le grand vaisseau transversal, le décor linéaire avait un caractère provisoire et qu'il a été assez vite remplacé par les peintures définitives. Mais restent les autres intervalles, dont la somme ne peut être négligeable.

2. Au cours de nos voyages, nous avons rencontré un bon nombre de petites chapelles isolées, dont les peintures avaient tellement souffert qu'il était impossible de les décrire. Quelques-unes seulement ont été signalées dans cet ouvrage (par exemple, t. II, 1, p. 237-238). La plupart nous ont paru se rattacher au groupe archaïque de Gueurémé : la manière était la même et, çà et là, nous avons pu reconnaître des traits caractéristiques comme les larrons de la Crucifixion. Il est manifeste que ces décorations nombreuses, dispersées, modestes, correspondent à une époque où la vie monastique connut un subit essor : c'est ce que l'on peut supposer du temps où, sous Léon le Sage, se multipliaient les évêchés de Cappadoce. Un peu plus tard on verra naître des monuments plus considérables et plus groupés : cela encore paraît convenir à l'époque de paix et de grande sécurité qui suit les victoires de Nicéphore Phocas.

groupes sont à peu près de même époque, sans que rien ne permette de décider lequel est le plus ancien. Peut-être se sont-ils développés parallèlement, dans le même temps, l'un dû à des peintres indigènes, l'autre à des étrangers venus avec l'émigration arménienne. A El Nazar, la paléographie et l'orthographe, sans être aussi barbares qu'à Saint-Eustathe et Balleq Killissé, s'écartent de ce que l'on voit dans les chapelles de Gueurémé et peuvent encore laisser deviner la main d'un étranger [1].

Il semble que les décorations de Belli Kilissé (t. II, 1, p. 273 suiv., 303 suiv.) puissent être rangées dans la même série, bien qu'elles soient peut-être un peu plus tardives et que, dans le premier de ces décors, nous ayons observé d'importants repeints (voir p. 288-289). Cela s'accorde du reste avec ce que nous avons dit des formes extérieures de ces cônes où se trahissait une main arménienne. Le décor aurait subi les mêmes influences.

Bien qu'il soit difficile de se prononcer avec certitude, nous avons porté un jugement semblable sur le cycle fort maltraité de Munchil Kilissé (t. II, 1, p. 377). Par contre, celui de la seconde chapelle de Balleq Déréssi nous a paru se rattacher plutôt aux décorations archaïques de Gueurémé qu'à celles de Balleq Kilissé [2]. C'est aussi l'impression que nous avons eue à la petite église de Babayan (t. II, 1, p. 58). Quant à la chapelle de Balkham Déréssi, nous hésitons à conclure : la manière ressemble à celle de Gueurémé ; mais les histoires des saints Pierre et Paul font penser à Belli Kilissé, et celles de saint Basile à la nouvelle église de Toqale Kilissé (t. II, 1, p. 56). Peut-être expliquera-t-on ces antinomies en supposant que le décor, un des derniers de la série, tout en conservant la manière archaïque de Gueurémé, s'est inspiré d'autres cycles plus récents.

A Kémerli Déréssi, nous avons signalé, en certaines parties, deux couches de peintures (t. II, 1, p. 125-127). La plus ancienne rappelle de très près la chapelle 6 de Gueurémé ; la seconde, la partie primitive de Toqale Kilissé. Dans les deux cas, il semble que l'on ait un pur spécimen de manière archaïque cappadocienne, libre d'influence étrangère.

1. El Nazar est aussi une des églises où les mages portaient les noms de Melchion, Gaspar, Baltasar, que l'on retrouve dans l'*Évangile arménien de l'Enfance* (chap. XI, 1). Mais comme les mêmes noms paraissent à l'ancienne église de Toqale Kilissé et à la chapelle 3 de Gueurémé, il faut y voir un indice de portée plus générale et pouvant s'appliquer à l'ensemble de l'iconographie cappadocienne. Nous y reviendrons au chapitre suivant, quand nous traiterons des rapports entre cette iconographie et celle de l'Orient.

2. Voir t. II, 1, p. 272. Nous avons supposé, p. 271, dans la partie détruite, une image des Reproches de Joseph à Marie, comme à Sainte-Barbe de Soghanle. Mais c'était là une pure hypothèse. Le cycle paraissant plutôt apparenté aux décors archaïques de Gueurémé, où cette scène est régulièrement absente, il semble que l'hypothèse doive être abandonnée. Nous verrons bientôt que la scène des Reproches caractérise l'époque de transition entre les décorations proprement archaïques et celles du XIe siècle.

Un groupe de décorations bien caractérisé appartient encore à la période archaïque, mais à la fin de cette période. C'est celui de Qeledjlar Kilissé et des monuments qui s'y rattachent.

Cette décoration, avons-nous dit (t. I, 1, p. 433-436), appartient encore aux cycles archaïques, mais elle montre, dans le détail des scènes quelques traits nouveaux (au Baptême, la pose plus libre et le geste de bénédiction bien détaché de Jésus, à la Crucifixion, la façon de représenter les larrons, etc.), et la manière est plus délicate, plus élégante, plus animée (myrophores au tombeau). Les formes du monument accusant très nettement l'influence de Constantinople, c'est par la même influence que l'on expliquera ce qu'il y a de nouveau dans les peintures. Ainsi, la présence, dans une abside, de la belle composition de la Communion des apôtres paraît due à l'exemple de la capitale. Car, bien que cette image appartienne depuis longtemps à l'iconographie orientale (on la trouve dans le *Rossanensis*, dans les peintures d'Égypte, sur les patènes syriennes), elle semble avoir été délaissée en Cappadoce, à l'époque des premières décorations archaïques. Dans l'art proprement byzantin, au contraire, elle est fréquente, au moins depuis le onzième siècle, et elle est généralement réservée aux absides. Encore une raison de rabaisser autant qu'il se peut la date de Qeledjlar Kilissé. C'est d'ailleurs ce qui ressortait de l'examen de ses formes architecturales. Mais n'oublions pas que l'on ne saurait descendre plus bas que le début du onzième siècle. Concluons : probablement fin du dixième.

C'est aussi la conclusion que l'on peut tirer de l'examen de l'église des Saints-Apôtres (voir t. II, 1, p. 74-77). Le décor fut exécuté en deux fois : une partie est apparentée de très près au cycle de l'ancienne église de Toqale Kilissé, tandis que l'autre paraît contemporaine de Qeledjlar Kilissé et influencée par la nouvelle église de Toqale Kilissé. Comme celle-ci sera bientôt placée au début du règne de Nicéphore Phocas, il suit que le dernier décor des Saints-Apôtres, — et donc celui de Qeledjlar, — sont l'un et l'autre au plus tôt de la seconde moitié du dixième siècle.

Par le fait même, on reculera jusqu'à cette époque les décors de Qarleq (t. II, 1, p. 183 suiv.) et de la chapelle en croix inscrite, au ravin de la Panagia (t. II, 1, p. 112 suiv.). Ici encore les formes architecturales indiquent la fin de la période archaïque, et les peintures ont des points communs avec celles de Qeledjlar.

*
* *

Un groupe spécial, intermédiaire entre le groupe archaïque et celui du onzième siècle est constitué par les deux importants décors de Tchaouch In (pigeonnier) et de la nouvelle église de Toqale Kilissé. Cycles archaïques par leur composition, par

leur distribution suivant l'ordre chronologique, par la grande place qu'y tiennent les épisodes apocryphes. Mais la manière est toute nouvelle, et sûrement due à l'influence de Constantinople. Bonne à Toqale Kilissé, elle l'est beaucoup moins à Tchaouch In ; mais elle présente de part et d'autre des traits communs, si bien que l'on peut voir dans le second monument une médiocre imitation du premier. Or le décor de Tchaouch In est daté par les invocations au nom de Nicéphore Phocas et de ses proches. Il appartient probablement aux années 964-965. Celui de Toqale Kilissé l'a précédé, mais vraisemblablement de peu. Ces conclusions ont été établies au tome I, 2, p. 544-548. Nous les avons défendues contre des objections et appuyées de nouveaux arguments en deux études que nous avons réunies dans un récent volume [1]. Nous croyons pouvoir dire qu'elles ont reçu l'approbation des juges les plus compétents [2]. Il semble que la discussion soit close, et il est inutile de la rouvrir ici.

A ces deux décors, il faut joindre celui de Sainte-Barbe de Soghanle (t. II, 1, p. 307 suiv.). Beaucoup moins étendu, il se compose comme eux de scènes empruntées au répertoire archaïque et disposées suivant l'ordre chronologique. Mais déjà les peintures forment des tableaux isolés, ne comprenant pour la plupart qu'un seul sujet. Pas de frise continue. Et ceci accuse une tendance nouvelle. Les épisodes apocryphes, comme l'Épreuve de l'eau et le Voyage, sont représentés. Au premier est jointe la scène des Reproches : ce qui crée une ressemblance particulière avec la nouvelle église de Toqale Kilissé, où cette image s'est montrée, — croyons-nous, —

1. *La Voix des monuments. Nouvelle série,* Rome et Paris, 1938, p. 208-236 (*La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce*) ; et p. 237-254 (*Sur une question de méthode. A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce*). Ces deux articles avaient paru d'abord dans la Revue *Orientalia christiana periodica*, t. II, 1936 ; t. III, 1937. Un point est à corriger — ou plutôt à supprimer — dans le premier. Nous nous sommes laissé entraîner à discuter cette affirmation que, dans la scène de la Dormition, la présence des apôtres transportés sur les nuages est un indice de date relativement tardive (*Voix des M.*, p. 230-231). Mais en réalité, ces « apôtres sur les nuages », c'est notre contradicteur qui les mettait à Toqale Kilissé : ils n'y sont pas. Il est vrai que la légende de la scène, empruntée à une source littéraire, les mentionne ; mais la peinture se borne à figurer onze bustes, chacun dans un médaillon, formant une grappe serrée : pas trace de nuages. Cela ressort de notre description (t. I, 2, p. 357), et plus clairement encore d'un croquis de notre carnet, auquel nous avons eu le tort de ne pas nous référer lorsque nous engagions une inutile discussion. Ajoutons que dans la légende, vu le peu de place, il semble préférable de restituer seulement : οι αποστολυ ερχομενυ [επι] νεφελον. Ces mots n'impliquent pas plus la représentation des nuages dans la peinture que la légende : σταυρος εν αερι (t. II, 1, p. 107) ne suppose celle de l'air à la chapelle d'Hagios Vasilios.

2. M. Louis Bréhier, dans la *Revue archéologique*, avril-juin 1935, p. 244, bien qu'il fît alors des réserves sur l'antériorité de Toqale Kilissé par rapport à Tchaouch In : point secondaire sur lequel il s'est rendu plus tard à nos raisons (voir *Voix des M., N. S.*, p. 236, n. 2). M. Manoli Hadzidakis, rendant compte de la controverse, dans un travail présenté à l'École des Hautes Études et préparé sous la direction de MM. Gabriel Millet et André Grabar, adopte entièrement nos conclusions qu'il confirme par des arguments inédits. Ce travail a été publié dans *Byzantion*, t. XIV, 1939, p. 95-113 (*A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce*).

pour la première fois en Cappadoce [1]. A Sainte-Barbe, elle est presque pareille, accompagnée de la même légende tirée du *Protévangile* (voir t. I, 2, p. 237; II, 1, p. 325). Et, comme à Toqale Kilissé, elle est placée à la droite de l'Épreuve. Position à contre-sens, — tandis que, dans l'autre église, vu la marche *boustrophédon* du cycle, elle était normale. N'est-ce pas un indice qu'il y a eu une imitation maladroite ?

L'imitation se trahit encore dans la manière qui est moins bonne, mais présente les mêmes formes allongées, les mêmes figures animées, les mêmes vêtements aux plis nombreux et menus. Comparez, de part et d'autre, les images de l'Annonciation. Sauf le geste de Marie, qui a étonné le copiste, tous les éléments de Toqale Kilissé se retrouvent à Sainte-Barbe. De même, avons-nous dit, à la scène des Reproches. On pourrait faire des observations semblables au sujet de la Visitation, et de l'Épreuve. La Descente aux Limbes ne prête pas à comparaison, car elle est presque détruite à Toqale Kilissé. Si la Nativité se présente ici sous une forme assez différente, observons que le geste de l'Enfant, — qui a une signification précise [2], — reparaîtra bientôt dans les églises à colonnes. Par là encore, Sainte-Barbe se range dans la série des monuments intermédiaires entre les deux groupes principaux de décors cappadociens.

Rappelons enfin l'ornement sinueux autour de l'archivolte du sanctuaire, tellement semblable à un motif de Toqale Kilissé qu'il semble en être la copie. Dans les autres ornements — fort nombreux — de Sainte-Barbe, nous avons signalé (t. II, 1, p. 327-328) ce caractère mixte qui tendrait à les faire rattacher tantôt à la série archaïque, tantôt à d'autres plus récentes. Encore une raison de joindre cette église à celles dont nous avons formé un groupe intermédiaire. Et comme la date du décor est connue : début du onzième siècle, et probablement l'an 1006, nous sommes à même de mesurer combien de temps environ a duré l'époque de transition qui semble s'ouvrir à la nouvelle église de Toqale Kilissé et se clore à Sainte-Barbe de Soghanle.

De ces monuments, on rapprochera l'église de Gorgoli décrite ci-dessus (t. II, 1, p. 121-123). Les peintures en sont mauvaises. Leur date ne peut être fixée, même approximativement, mais on y reconnaît l'influence de Toqale Kilissé et, plus directement, de Tchaouch In.

1. A la même place, Tchaouch In offrait une scène un peu différente que nous avons interprétée autrement (t. I, 2, p. 531-532). La même scène, sous une autre forme, se voyait à l'église de Qeledjlar (t. I, 1, p. 213). Il s'agirait de Marie reçue par Joseph dans sa maison après l'épreuve. Encore un complément de cette dernière scène, emprunté comme elle au *Protévangile*. De là on peut inférer que jusqu'au milieu du xe siècle, les peintres se seraient bornés à figurer l'Épreuve seule, et un peu plus tard ils auraient commencé à lui joindre un autre épisode pour la compléter et en souligner la valeur.

2. Voir t. II, 1, p. 326 et, pour l'église des Quarante Martyrs, p. 164.

*
* *

Les décors du milieu du XIe siècle. — Dans cette catégorie, il faut ranger d'abord les peintures du premier vaisseau de Qarabach Kilissé (t. II, 1, p. 334 suiv.). Elles sont datées de 1060/1061, et elles ont succédé à un décor antérieur de caractère archaïque. Nous avons dit (p. 347-348) qu'on y trouve une iconographie nouvelle, où se manifeste l'influence de Constantinople. Voir en particulier la Nativité, la Crucifixion, la Descente aux Limbes, où tant d'éléments diffèrent de ce que l'on voyait dans les monuments antérieurs. Nous les avons signalés dans la description de ces scènes (p. 344-347). La Communion des apôtres, à la conque de l'abside principale, est encore un trait byzantin, comme nous l'avons dit un peu plus haut à propos de l'église de Qeledjlar (où il s'étalait de façon moins apparente, l'abside centrale ayant un décor proprement cappadocien). Si l'ordre des scènes, à Qarabach Kilissé, est l'ordre chronologique, cela tient à la forme très simple du vaisseau qui ne permettait guère une autre disposition. Encore convient-il d'observer que l'Annonciation, prélude en quelque sorte inévitable de tout cycle narratif, est mise à part. Divisée en deux parties (comme à Qaranleq Kilissé), elle joue un rôle qui est avant tout décoratif.

Le problème de la datation des trois églises à colonnes, Qaranleq Kilissé, Elmale Kilissé, Tchareqle Kilissé, si plein d'obscurité lorsque nous étions réduits à comparer ces décors à ceux de Gueurémé (t. I, 2, chap. XI), reçoit de l'étude de Qarabach Kilissé une lumière inattendue. En décrivant cette église, nous avons noté les principales ressemblances entre les deux groupes de peintures, surtout aux scènes de la Nativité, de la Transfiguration, de la Descente aux Limbes (t. II, 1, p. 344, suiv.). Nous avons conclu qu'il n'y avait pas dépendance mutuelle de l'un à l'autre groupe, mais qu'ils avaient subi les mêmes influences et que l'iconographie des églises à colonnes marquait un stade moins évolué que celui de Qarabach Kilissé. Ces trois églises sont donc, pour l'ensemble de leur décor, et abstraction faite des repeints d'Elmale Kilissé (voir t. I, 2, p. 449), antérieures à 1060. D'autre part, en raison de leurs formes architecturales, on ne peut en placer le creusement longtemps avant cette date. L'iconostase les montre plus récentes que l'église de Qeledjlar, et leurs proportions plus élancées inclinent à les mettre après Qezlar Kilissé. Enfin, entre l'exécution des églises et celle des décors iconographiques, il faut supposer un temps — assez court, pensons-nous — durant lequel elles n'eurent que de simples ornements linéaires (sans doute de caractère provisoire). Bref, tout considéré, on placera les trois

cycles vers le milieu du onzième siècle. Et ils se sont vraisemblablement succédé dans l'ordre où nous les énumérons.

La conclusion concorde avec les observations faites (t. I, 1, p. 250-251 ; I, 2, p. 487, 494-495, 496-497) à propos du Qouchlouq de Qeledjlar et de certains décors sommaires, souvent fragmentaires, exécutés sur un mince enduit, à Gueurémé. Bien que d'âges divers et ne portant pas d'indices chronologiques sûrs, ils ont été déclarés postérieurs à ceux des églises à colonnes qu'ils imitent par endroits. Or deux raisons nous invitent à les juger de la seconde moitié du onzième siècle. D'abord la série des graffites de la chapelle 17, dont une partie s'échelonne entre les années 1055 et 1129 (ci-dessus, p. 390). Il est vrai que ces textes funéraires ne peuvent dater directement que le décor linéaire, non l'image de Jésus-Christ (t. I, 2, p. 491), mais ils marquent le temps où la chapelle était en pleine faveur, et l'on doit penser que ses peintures et celles qui leur ressemblent aux alentours sont à peu près de cette époque. En second lieu, deux de ces décorations fragmentaires, à Gueurémé [1], présentent, dans le costume de sainte Hélène, l'ornement que l'on identifie ordinairement avec le *thorakion*, où nous avons reconnu une caractéristique iconographique du onzième siècle et plus précisément de la seconde moitié de ce siècle [2]. Le même *thorakion* est donné à sainte Catherine dans la peinture de Djanavar Kilissé, portant l'invocation de la suppliante Eudocie, quelque peu postérieure à l'an 1060/1061, comme nous l'avons dit ci-dessus [3].

Ainsi, à Gueurémé, deux séries de décors qui se suivent à peu de distance : les premiers, riches et de caractère nettement byzantin, les seconds, pauvres, fragmentaires, imitant tant bien que mal des modèles antérieurs et, par suite, sans caractère précis. Entre les deux, un fait historique capital : la poussée seldjoucide et l'écrasement des Byzantins à Mantzikiert. Il sépare les deux séries et fournit la raison de leurs oppositions. Les données de l'histoire confirment les conclusions tirées de l'étude des monuments.

En dehors de Gueurémé on fera peut-être une constatation analogue. A Soghanle, le décor de Qarabach exécuté en 1060/1061 présente encore une certaine somptuosité : il s'étend du moins sur toute la surface du vaisseau et s'applique à des parois soi-

1. Chapelle 21 (t. I, 2, p. 475), chapelle 28 (t. I, 2, p. 482).

2. Voir dans notre *Voix des monuments. Nouvelle série*, 1938, p. 263-278 (*Le « thorakion », caractéristique iconographique du XIe siècle*). Sous une forme plus brève et, quant à certains détails, moins exacte, ce travail avait paru d'abord dans les *Mélanges Diehl*, t. II, Paris 1930.

3. Une autre confirmation est fournie par l'étude que nous avons faite ailleurs sur *l'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient* (*Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 283-296). Les exemples tirés de Quaranleq Kilissé et Elmale Kilissé s'insèrent naturellement dans la série des exemples byzantins du XIe siècle. (Daphni, Kiev, Boïana, Paris. gr. 580.)

gneusement préparées. Un peu plus tard, le protospathaire Jean Sképidis — peut-être un de ceux qui ornèrent l'autre église — est réduit à ne peindre qu'un ou deux panneaux à Guéik Kilissé. Le pays devait être encore aux mains des Byzantins, mais déjà sous la menace immédiate des Seldjoucides, et appauvri.

On placera encore à la période de paix, avant 1060, le premier décor de Taghar (t. II, 1, p. 187 suiv.), qui a des affinités avec celui des églises à colonnes de Gueurémé, bien que certains détails paraissent empruntés à des modèles archaïques (voir p. 204). Il semble appartenir à la fin de cette période. Peut-être l'église eut-elle ensuite à souffrir, car une partie du décor fut refaite, mais seulement au treizième siècle, quand les victoires de Théodore Lascaris ramenèrent dans les monastères de Cappadoce une nouvelle ère de prospérité.

Sur les caractéristiques des décorations du onzième siècle, il suffira de renvoyer au chapitre XI (t. I, 2, p. 377-392), où nous avons montré comment les décors des églises à colonnes de Gueurémé se distinguent de ceux de l'époque archaïque par la constitution du cycle, par l'iconographie de la plupart des scènes, par le caractère de la peinture, aussi bien que par le choix des saints représentés, la paléographie des légendes et des inscriptions, enfin l'orthographe. Qui voudrait pousser plus loin la comparaison de l'iconographie, à ces deux époques, le pourra faire aisément à l'aide du *répertoire de l'iconographie* que nous imprimons à part dans nos tables. Pour faciliter la tâche, nous indiquons pour chaque sujet, et en particulier pour chaque saint, le nom de l'église où il est représenté. On voit ainsi du premier coup d'œil comment les monuments se groupent à cet égard.

Rappelons que les traits qui caractérisent les églises à colonnes se retrouvent, pour la plupart, dans les autres monuments de même époque : Qarabach Kilissé, décor primitif de Taghar, ainsi que dans quelques décors plus frustes de Gueurémé (chapelle 16, Qouchlouq de Qeledjlar). Ils caractérisent en réalité l'iconographie nouvelle et commençaient à se manifester dès l'époque de transition.

C'est en particulier dès le début du onzième siècle et même dès la dernière partie du dixième que, sous l'influence grandissante de Byzance, les préoccupations d'ordre théologique se font jour dans les peintures. Ces dernières cessent peu à peu d'être purement narratives et prennent un caractère de plus en plus symbolique. De là, ces gestes à valeur théologique comme celui de Jésus bénissant les eaux au Baptême, qui paraît dès la nouvelle église de Toqale Kilissé, ou celui de l'Enfant bénissant dans le bain, qui se montre à Sainte-Barbe de Soghanle. De là aussi, la multiplication des attributs à partir du onzième siècle. Si quelques-uns sont naturels et spontanés, d'autres apparaissent comme le fruit d'une spéculation

assez poussée. Nous avons traité ce sujet ailleurs, et nous bornons ici à renvoyer à cette étude[1].

*
* *

Il est difficile — et d'ailleurs peu utile — de classer exactement les décors sommaires ou fragmentaires que nous avons signalés un peu plus haut comme postérieurs à ceux des églises à colonnes et dépendant d'eux à des titres divers. Les deux plus importants, au Qouchlouq de Qeledjlar (t. I, 1, p. 243 suiv.) et à la chapelle 16 de Gueuréme (t. I, 2, p 492 suiv.), qui couvraient tout le vaisseau, témoignent encore d'une certaine prospérité. Mais ils semblent dus à des artistes locaux qui avaient perdu le contact avec la capitale. On les placera dans les premiers temps de la domination seldjoucide.

Les décors fragmentaires, composés de panneaux isolés, œuvres de mains diverses et d'époques différentes, décrits au chapitre XV, semblent répondre à une période de plus grand appauvrissement et peuvent s'espacer sur une assez longue durée : fin du onzième et douzième siècle. De même, quelques-uns des panneaux peints dans la chapelle de Daniel (t. I, 1, p. 172). Ceux du narthex au-dessus de Qeledjlar Kilissé (t. I, 1, p. 255 suiv.) paraissent un peu plus anciens. Dans la Communion de sainte Marie Égyptienne, on trouve un souvenir de la nouvelle église de Toqale Kilissé. D'autres fragments, d'époque indéterminée, peuvent appartenir à la période dont nous parlons ou à une époque de peu antérieure. Même lorsque s'exécutaient les peintures des églises à colonnes, on pouvait employer, en des chapelles plus modestes, des décorateurs de moindre mérite. Ainsi la niche adventice ouverte, à gauche du sanctuaire, dans la nef de Saint-Eustathe, dont nous savons seulement qu'elle est antérieure, — et sans doute d'un bon nombre d'années, — au graffite de 1148, est décorée d'une Annonciation tellement semblable (au geste la Vierge près) à celle de la triconque de Taghar, qu'elle semble contemporaine du premier décor de cette église. Elle serait de peu postérieure au milieu du onzième siècle. C'est aussi la date qu'il faut probablement assigner à la chapelle de Bézir Khané (t. I, 2, p. 501, suiv.), dont l'exécution est très soignée et le décor, bien que simple et réduit à quelques figures, n'est pas sans valeur.

1. G. de Jerphanion, *La Voix des monuments. N.S.*, 1938, p. 297-322 (*Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture capadocienne*). Voir notamment p. 321-322.

*
* *

Pour dater les décorations du treizième siècle, nous pouvons nous appuyer sur les données fermes de l'épigraphie.

Le décor de Qarche Kilissé, près d'Arabsoun (t. II, 1, p. 1 suiv.), est exactement daté par son inscription de 1212. Il est difficile de juger les peintures très noircies et peu accessibles. Mais elles diffèrent assurément de presque tout ce que présentent les autres monuments de Cappadoce et paraissent dues à un étranger, probablement à un Byzantin de l'empire de Nicée.

Cinq années après, dans le décor de l'église des Quarante-Martyrs près de Souveh (t. II, 1, p. 156 suiv.), le peintre de 1217 imite la manière des décorateurs du onzième siècle aux églises à colonnes de Gueurémé. On peut d'ailleurs se demander si lui-même ou quelqu'un de ses élèves ne serait pas l'auteur des repeints d'Elmale Kilissé, — ce qui expliquerait certaines similitudes entre les deux églises. Mais il ne se contente pas d'imiter : la grande scène du martyre des Quarante n'a pas d'antécédents parmi les décorations cappadociennes. Le peintre s'est inspiré là d'un modèle importé du dehors.

Bien que les preuves épigraphiques fassent défaut, nous croyons pouvoir attribuer à la même époque, et peut-être au même atelier, les plus récentes peintures de la triconque de Taghar. (Voir t. II, 1, p. 204.)

Le décor de l'octogone de Souvasa, au sud-ouest d'Arabsoun, qui reste en dehors de nos investigations, est daté de 1222 à 1254. (Voir t. II, 1, p. 5, n. 2.)

Dans la vallée de Potamia (ou Déré Keuy), deux décors sont datés, au moins quant à certaines peintures. Celui de l'église des Stratilates, près de Mavroudjan, par une invocation de 1256/1257 (t. II, 1, p. 237); celui de la triconque d'Orta Keuy, indirectement, par une série d'épitaphes de 1293 (t. II, 1, p. 244). Malheureusement toutes ces peintures sont fragmentaires, plus ou moins retouchées, et sur la première les documents précis font défaut.

Il reste que le treizième siècle fut, dans toute la Cappadoce troglodyte, une période d'assez grande activité. Cette constatation permettra d'attribuer au même siècle une partie au moins des deux décors de l'Archangélos près Djémil (t. II, 1, p. 128 suiv.; voir notamment p. 143-145) et de Djanavar Kilissé à Soghanle (t. II, 1, p. 361 suiv.; — voir p. 367-368). Ils se composent actuellement de morceaux d'époques diverses. En cette dernière église, il y a des peintures du onzième siècle dues à la donatrice Eudocie, mais nous pensons que la scène du Jugement dernier, dans le second vaisseau, doit être placée à peu près au même temps que le décor de Qarche Kilissé,

bien que la manière soit différente. Peut-être aussi faut-il dater du treizième siècle les scènes de la voûte dans le premier berceau, en particulier la belle Présentation de la planche 200. D'autres parties du décor sont plus récentes.

Pour l'Archangélos, il est impossible de fixer, d'une manière même approximative, la date des différentes peintures. Pour leur succession dans le temps, nous renvoyons au passage ci-dessus cité. Nous avons l'impression que certaines parties se pourraient rapprocher des peintures de Qarche Kilissé. La Présentation du narthex est assez semblable à celle de Djanavar Kilissé. Enfin, le Baptême et la Descente aux Limbes de la planche 157 paraissent convenir au treizième siècle. La Vierge au temple et la Dormition de la planche 156 pourraient être des peintures antérieures, rafraîchies à la même époque. Mais aux âges suivants, et jusqu'à l'époque moderne, le monument a continué d'être remanié et ses peintures retouchées ou refaites.

Le décor de Damsa (t. II, 1, p. 182) paraît en partie contemporain de celui de Djémil et de Qarche Kilissé. On y trouve encore un exemple du Jugement dernier. Orthographe et paléographie sont assez tardives. Mais tout n'est pas de la même date. Sans préciser davantage, nous le daterons du treizième ou quatorzième siècle.

Passé ce temps, on a continué d'entretenir et renouveler les peintures dans les églises encore fréquentées des Grecs. Mais ces œuvres deviennent de plus en plus rares jusqu'à la renaissance du dix-neuvième siècle dans les centres de Sinassos, Djémil, Potamia. Rien de ces peintures de basse époque ou modernes ne mérite d'être retenu.

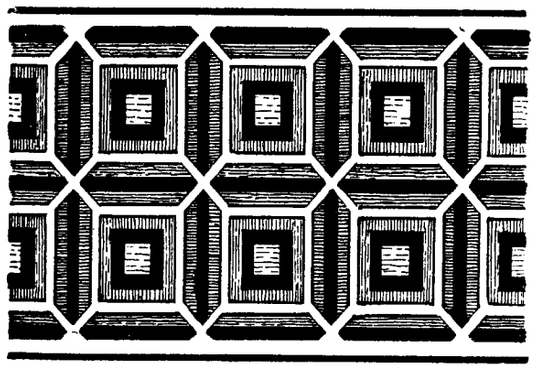


Fig. 112. — Motif décoratif à Sainte-Barbe de Soghanle.

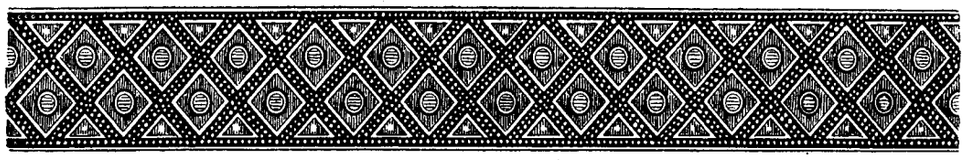


Fig. 113. — Bandeau à l'ancienne église de Toqale Kilissé.

CHAPITRE XXXII

LA PLACE DES PEINTURES CAPPADOCIENNES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

L'intérêt des peintures cappadociennes vient beaucoup moins de leur valeur elle-même que de ce qu'elles nous laissent deviner de l'art monastique oriental, dans la décoration des églises, au moyen âge, et de la place que tient celui-ci dans le développement de l'iconographie chrétienne. Comme cet art nous est connu principalement — et presque uniquement — par elles, il est légitime de parler de la place des peintures cappadociennes dans le développement de l'iconographie chrétienne. On verra que cette place est considérable.

On a trouvé, dans un bon nombre de pays, des peintures murales à peu près de même époque que celles de Cappadoce, et qui peuvent leur être comparées à de multiples égards. Il est piquant notamment qu'elles se voient souvent en des oratoires souterrains ou rupestres. Les plus connues peut-être sont celles de l'Italie méridionale, œuvres de moines basiliens, — imitées ensuite par leurs successeurs latins, — qui ont été depuis longtemps signalées et étudiées[1]. Les figures isolées y tiennent plus de place que les scènes de l'évangile, mais ces dernières ne sont pas absentes, non plus que les histoires tirées de la vie des saints.

En dehors de la Cappadoce, l'Asie Mineure contient encore beaucoup de décora-

1. Citons, parmi bien d'autres : Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894; Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremetiche pugliesi*, Roma (1939). Nous avons analysé ce dernier ouvrage dans l'*Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, t. IX, 1939, p. 399-411.

tions dispersées. Celles des grottes du mont Latmos, près de Milet, ont été publiées par Wiegand[1]. Elles sont nombreuses, variées, empruntées en grande partie à l'iconographie évangélique. Elles s'étendent sur une assez longue période et l'on y peut observer une évolution parallèle à celle de la peinture cappadocienne. M. Rott a signalé des peintures dans l'île de Nis, sur le lac d'Eyerdir, en Pisidie[2]. Nous-même, dans nos voyages, avons aperçu des restes de décorations peintes du moyen âge en une chapelle rupestre de la région d'Angora, dans une chapelle arménienne d'Anazarbe, en Cilicie, en deux anciens tombeaux convertis en chapelles ou ermitages, auprès d'Amasia. Celles-ci consistaient principalement en figures isolées[3]. On connaît les riches décorations de la région de Trébizonde : une région qui se pourrait presque comparer à la Cappadoce pour l'abondance des monuments, mais ils sont, dans l'ensemble, de date moins ancienne[4].

La Syrie offre un nombre considérable de restes de peintures de l'époque des croisades. Quelques-unes peuvent être attribuées aux Croisés et à des artistes latins, mais la plupart, même faites pour le compte des nouveaux maîtres du pays, ont été exécutées par des artistes locaux ou venus de pays de langue grecque. Les inscriptions mi-grecques mi-latines, ainsi que le style des images, en témoignent. A plus forte raison, doit-on rattacher au domaine de l'art oriental les mosaïques dont furent ornées de grandes églises, comme la basilique de Bethléem décorée par le maître Éphrem en 1169[5].

Des peintures ont aussi été relevées dans toutes les régions avoisinant l'Asie Mineure et la Syrie : île de Chypre, haute Mésopotamie, Arménie, Géorgie. Nous avons eu l'occasion de citer quelques-unes de ces dernières[6].

Quant à la Grèce, à la Macédoine et aux pays balkaniques, on sait que les peintures murales y sont extrêmement nombreuses. La plupart sont beaucoup plus récentes que celles de Cappadoce ; mais cela vient souvent de ce qu'elles ont été renouvelées au cours des siècles. Quelques églises, comme Saint-Clément d'Ochrida,

1. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913. C'est le fascicule I du tome III de la publication des fouilles de Milet entreprises par l'Institut archéologique allemand.

2. H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 90.

3. Voir nos *Mélanges d'archéologie anatolienne* (*Mél. de l'Univ. Saint-Joseph*, t. XIII), Beyrouth, 1928, p. 7-8, 13-14, pl. VI, 1.

4. G. Millet and T. Rice, *Byzantine paintings at Trebizond*, Londres, 1936.

5. Voir la liste des principales peintures et mosaïques de Syrie à cette époque dans Enlart, *Les Monuments des Croisés*, t. I, Paris, 1925, p. 156-159. — Les peintures de la chapelle souterraine de Bab Sba, à Homs (publiée par le Comte du Mesnil du Buisson et le R. P. René Mouterde, dans les *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XIV, Beyrouth, 1929, p. 1-20, pl. I-IV) sont plus anciennes. Elles se composent d'ornements linéaires et de croix, et peuvent être comparées aux décorations iconoclastes de Cappadoce.

6. Ci-dessus, t. II, 1, p. 257, n. 3, p. 316, n. 1. Voir aussi notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 217, n. 4.

contiennent des restes anciens de peintures, et l'on peut croire que là aussi, comme en Asie Mineure, la tradition des vastes décorations murales remonte à une époque reculée.

En second lieu, les églises de Cappadoce montrent que, même à l'époque iconoclaste, l'usage de la peinture pour l'ornement des édifices sacrés n'a pas été abandonné, et que souvent l'on trouvait des compromis pour tourner les prescriptions impériales. Les deux chapelles d'Hagios Vasilios, au ravin d'Élévra, et d'Hagios Stéphanos, près Djémil, en sont des exemples. On est donc en droit de présumer que, dans les monastères cappadociens, les décorations murales forment une chaîne continue, à peine ou point du tout interrompue par la querelle iconoclaste. Les peintures de l'église cruciforme près Mavroudjan, que nous croyons antérieures à la crise, diffèrent assurément de celles qui ont suivi le rétablissement des images, et ces différences nous semblent dues à une influence particulière de la Syrie. Néanmoins, il n'y a pas, entre les deux séries de décors (antéiconoclastes et posticonoclastes), l'opposition absolue que l'on observe entre la conception décorative de Byzance au onzième siècle et celle de l'ancien art oriental. C'est cette dernière qui se conserve aussi bien à l'église près de Mavroudjan que dans les chapelles archaïques de Gueurémé.

*
* *

De ce que l'on observe en Cappadoce, il semble que l'on puisse conclure légitimement à ce qui a dû se passer dans les monastères des autres parties de l'empire. Cette province n'était certainement pas, au moyen âge, une des plus cultivées : ses inscriptions le prouvent, non moins que le silence de l'histoire littéraire à son endroit. Si elle nous a livré néanmoins un si grand nombre de décorations, on peut croire que, dans les autres provinces, les moines basiliens ne négligeaient pas davantage l'art de la peinture. Un hasard heureux, qui se peut d'ailleurs expliquer par plusieurs raisons, nous a conservé une part importante de l'œuvre des peintres cappadociens. Si les mêmes causes avaient joué ailleurs, probablement posséderions-nous beaucoup plus de peintures murales du moyen âge oriental. Et peut-être aussi nous apercevrions-nous que, dans les monastères, principaux centres d'opposition contre les empereurs iconoclastes, les édits impériaux ne furent guère plus exactement observés qu'en certaines régions de Cappadoce. Nous verrions également que l'art monastique n'a pas subi, du fait des persécutions iconoclastes, cette coupure qui se remarque, dans l'art officiel de Byzance, entre le début du huitième siècle et le milieu du neuvième, et qu'il a continué à se développer d'un mouvement régulier depuis

les origines jusqu'aux époques voisines de l'âge moderne. Cela rendrait compte des survivances archaïques que l'on trouve en cet art à des dates relativement tardives. Et cela expliquerait aussi comment, à partir du quatorzième siècle, quantité de motifs anciens ont pénétré dans l'art byzantin lui-même, bouleversant l'aspect et allant jusqu'à modifier profondément l'esprit des plus riches décors de la capitale. Motifs qu'un usage, assez répandu déjà, fait désigner comme cappadociens, et qui devraient, en toute rigueur, être mis au compte de l'art monastique oriental.

Il ne faudrait cependant pas exagérer, ni croire que tout ce qui se voit dans les peintures cappadociennes doive être considéré comme appartenant à je ne sais quel répertoire général, comme si les décorateurs de nos églises rupestres n'avaient eu aucune originalité. Il n'en est rien. Même lorsqu'ils représentent des thèmes communs à eux et à d'autres, leur manière de les traiter diffère assez souvent. Et quelquefois, ce sont les motifs eux-mêmes qui leur appartiennent en propre.

En somme, lorsqu'il apparaît clairement qu'un thème iconographique ou qu'un détail particulier, ordinaire à la peinture cappadocienne, ne se montre, ni aux époques antérieures ni à la même époque, dans les autres provinces de l'art oriental, il sera légitime de l'attribuer à la Cappadoce. Et si on le trouve aux âges suivants, en des régions éloignées, on y verra, dans toute la force du terme, une trace d'influence cappadocienne. Il en est ainsi pour la forme spéciale du Baptême tel qu'il se présente dans les chapelles archaïques : forme si fréquente dans l'art roman. De même, les noms des quatre animaux aux absides archaïques de Gueurémé, ces quatre participes tirés d'un texte liturgique [1], paraissent être une invention des moines cappadociens ou tout au moins anatoliotes. Les noms des bergers à la Nativité, empruntés au carré magique *Sator Arepo*, ne sont pas moins caractéristiques de la peinture cappadocienne [2]. Mais il ne semble pas, jusqu'à présent, que ces noms aient émigré en d'autres pays.

On voit, par tout ce qui précède, quel sens nous attachons aux expressions d'art cappadocien, d'influence cappadocienne : sens que le contexte fera suffisamment comprendre. Les exemples que nous donnerons aideront du reste à le préciser.

Ceci dit, nous allons montrer, en trois sections, comment l'art de la Cappadoce se rattache à l'ancien art chrétien d'Orient, d'origine syro-palestinienne ; comment il a subi, au onzième siècle, l'influence de l'art byzantin, et comment il a réagi à son tour sur ce dernier pour amener, à Constantinople et au dehors, ce que l'on a

1. Voir t. I, 1, p. 69, et notre *Voix des monuments*, 1930, ét. XI, p. 250-259.

2. Sur l'origine et la valeur de cette curieuse formule voir les études réunies dans notre *Voix des monuments*, N. S., 1938, p. 38-94, notamment p. 52-57 (*La formule Sator dans le monde byzantin. Les bergers de la Nativité dans les peintures de Cappadoce*).

appelé la renaissance byzantine du temps des Paléologue ; comment enfin son action — ou celle de l'art monastique oriental — s'est étendue jusqu'à l'Occident. D'autres questions accessoires seront touchées en même temps ; mais nous tâcherons de nous limiter à l'essentiel.

1. — L'art de la Cappadoce archaïque continue l'ancien art chrétien d'Orient.

On sait que l'art chrétien a obéi, dans ses débuts, à une double tendance. La tendance hellénistique, héritée de la Grèce classique (mais influencée par un certain contact avec l'Orient), garde le goût de la beauté noble et sobre, et vise à l'élégance dans la forme, plaçant au premier rang, suivant les circonstances et suivant les milieux, tantôt la dignité, tantôt la grâce. Elle crée un art idéaliste et de caractère intellectuel, un art élégant, mais abstrait, dont le souci est moins de mettre sous les yeux du spectateur une réalité concrète que d'en suggérer l'idée. C'est l'art chrétien primitif d'Occident, tel qu'il apparaît dans les peintures des catacombes romaines et dans les sculptures des sarcophages, à Rome, en Italie, en Afrique, en Gaule. Un jeune homme, la fronde à la main, représentera, ou plutôt évoquera l'histoire du combat entre David et Goliath ; un père, un enfant, rendant grâce à Dieu, auprès d'un fagot de bois et d'un bélier attaché à un arbuste, évoqueront celle du sacrifice d'Isaac.

Volontiers cet art est symbolique. Sept convives autour d'une table sont l'universalité du peuple chrétien. Sept ou douze corbeilles auprès de la même table rappellent le miracle de la multiplication des pains, à la fois symbole et annonce de l'institution de l'Eucharistie. Nous devinons que l'image représente le repas eucharistique. Les purs symboles abondent. Jésus apparaît sous les traits du bon pasteur, de l'Orphée, du poisson, de l'agneau ; les douze apôtres, sous la forme de douze brebis ou de douze colombes. Suzanne entre les deux vieillards est une brebis entre deux loups.

L'autre tendance est celle de l'Orient, qui s'oppose presque en tout à celle de l'Occident. Elle se préoccupe moins d'élégance que de vérité. Elle ne se borne pas à évoquer les faits, ou à les *représenter* d'une manière symbolique ou conventionnelle ; elle veut les *figurer* réellement, tels qu'ils se sont passés ou que l'on s'imagine qu'ils se sont passés. Elle se complaît au détail concret, elle s'arrête aux divers moments d'une action. Elle figurera successivement les épisodes d'un drame. Elle est narrative. Ses compositions se dérouleront suivant l'ordre des temps et non pas selon des raisons de caractère esthétique ou logique.

Cette deuxième tendance est aussi ancienne que la première, mais elle ne se manifeste pas dans les mêmes milieux. Son domaine propre semble être non pas dans les grands centres hellénistiques d'Orient, comme Alexandrie, Antioche, Éphèse, mais dans les régions plus lointaines, moins touchées par la culture hellénistique, plus pénétrées de l'esprit de l'ancien Orient. Vérité qui ne pouvait être autrefois que soupçonnée ou déduite de témoignages littéraires et de l'examen de monuments postérieurs, mais qui s'est transformée en évidence depuis les découvertes de Doura-Europos, sur l'Euphrate, en 1932 et 1933.

A cette date, en effet, sortirent des sables d'abord un lieu de culte chrétien, baptistère probablement, ensuite une synagogue, l'un et l'autre ornés de peintures et tous deux antérieurs au milieu du troisième siècle. Bien que juive, et décorée par des mains diverses, la synagogue est justement invoquée ici, car les sujets représentés sont tirés de la Bible et seront en grande partie adoptés par l'art chrétien. En outre, à cette époque où elles avaient dans le paganisme un ennemi commun, la séparation entre les deux communautés, la juive et la chrétienne, n'était pas aussi absolue qu'elle le devint plus tard ; et l'on peut croire que les artistes — de mérite inégal — qui travaillèrent dans les deux monuments n'étaient pas sans avoir des relations mutuelles, car ils manifestent les mêmes tendances. Ce sont celles-là mêmes, que nous venons de donner comme caractéristiques de l'art chrétien oriental, — et que l'on retrouvera en Cappadoce.

Ces anciennes peintures sont avant tout concrètes, montrant les événements dans leur réalité, se plaisant à les détailler : au combat de David et de Goliath, le jeune berger se jette, le bras levé, sur le géant couché à terre, et va lui couper la tête ; au miracle de Jésus marchant sur les eaux, on voit au premier plan le Sauveur tendre la main à Pierre qui s'enfonce, et dans le fond, sur une mer rendue avec un certain souci de la perspective, le vaisseau lourdement chargé, fortement gréé, où se pourraient compter, si l'image était complète, les têtes de onze apôtres. A la guérison du paralytique, deux épisodes : l'infirme étendu tandis que Jésus lui parle, puis il emporte son grabat sur l'épaule. Plusieurs épisodes aussi pour la visite des saintes femmes au tombeau. Celui-ci est un gros sarcophage au couvercle orné d'acrotères : les myrophores viennent de la droite, tenant d'une main leur vase de parfum, de l'autre une torche allumée, car il fait nuit. (C'est de la même façon, avec le même geste, et pour exprimer la même idée, que la figure de l'Égypte tient une torche, à la scène de la Fuite, dans plusieurs décorations archaïques de Cappadoce : t. I, 1, p. 79.) Deux étoiles luisent dans le ciel, au-dessus du sarcophage : encore un détail concret, montrant que la visite eut lieu avant l'aurore. A la suite de cet épisode, la peinture

est presque entièrement détruite, mais il reste les pieds de plusieurs personnages : il devait y avoir là une apparition du Christ à Madeleine (comme dans le *Rabulensis*, et, probablement, à l'église très archaïque près Mavroudjan : t. II, 1, p. 225-226) ou aux myrophores (comme dans le Grégoire de Nazianze, Paris. gr. 510).

C'est à la synagogue que la tendance narrative est le plus accentuée. Sans doute, l'ensemble du décor est d'une composition assez confuse. Elle témoigne d'une inexpérience aisément explicable à cette époque, et l'on a discuté sur les principes qui ont guidé l'auteur de ce vaste programme iconographique [1]. Mais en ses diverses parties, il y a des suites construites dans le même esprit et groupées de la même façon que les cycles partiels (Enfance, Baptême, Passion) en Cappadoce. Ainsi, les histoires, déroulées sur un même registre, sans séparation, de Moïse sauvé des eaux, de la sortie d'Égypte, d'Esther et Mardochée, ou les moments successifs de la vision d'Ézéchiel.

Partout le peintre semble se préoccuper beaucoup moins d'élégance que de vie, de mouvement et d'expression. Il force les gestes et les attitudes. Il ne craint pas les figures grimaçantes ou vulgaires. Au baptistère, ce trait peut être mis au compte de la maladresse de l'artiste. On le retrouve en plusieurs tableaux de la synagogue. Au sacrifice d'Isaac, l'enfant est couché à plat ventre, immobile et comme ficelé sur un tas de bois, lui-même posé sur l'autel : fidélité au texte sacré [2] et recherche de la réalité saisissante. N'est-ce pas ce que nous avons maintes fois observé dans les peintures cappadociennes?

*
* *

Du quatrième et du cinquième siècle, nous ne possédons pas de monuments de l'iconographie chrétienne orientale. Mais de nombreux témoignages montrent qu'il existait alors en Orient, principalement en Asie Mineure, en Égypte et en Palestine, une peinture monumentale dont les tendances sont exactement celles de Doura. Saint Basile, faisant à Césarée le panégyrique de saint Barlaam [3], saint Grégoire de Nysse, faisant à Euchaïta celui de saint Théodore [4], parlent de peintures ou de mosaïques ornant des églises, où les tourments des martyrs étaient représentés en détail, d'une façon réaliste et narrative, par épisodes juxtaposés. Trait commun aux deux descriptions : le Christ présidait du haut du Ciel à la scène, comme un souverain aux combats du cirque. Un usage qui se perpétuera au moyen âge, tant en

1. Voir Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos* (Introduction de Gabriel Millet), Rome, 1939.

2. « Abraham éleva l'autel et arrangea le bois; puis il lia Isaac, son fils, et le mit sur l'autel au-dessus du bois » (*Gen.* 22, 9).

3. Migne, *P. G.*, t. 31, col. 489.

4. Migne, *P. G.*, t. 46, col. 737.

Orient[1] qu'en Occident, et qui s'est conservé jusque dans l'art de la Renaissance où il est de règle.

Plus important encore est le long morceau où Astérius, évêque d'Amasée, décrit un tableau représentant en quatre épisodes le martyre de sainte Euphémie, avec une quantité de détails d'un réalisme extrême[2]. Non moins précise est la description, par saint Grégoire de Nysse, de l'image — fréquente, au dire du témoin — du sacrifice d'Isaac[3]. Et il est remarquable que la description puisse s'appliquer presque trait pour trait à deux miniatures postérieures, celle du Cosmas Indicopleustès du Vatican, et celle du Grégoire de Nazianze de Paris : indice de la fixité de la tradition iconographique orientale.

A ce témoignage du docteur cappadocien répond celui de saint Cyrille d'Alexandrie insistant sur le fait que cette même histoire doit, à son jugement, être représentée par le menu, en plusieurs épisodes. Pour le sacrifice, sa conception est voisine de celle de Doura : « Abraham attache l'enfant sur le bûcher et, s'armant d'un couteau, va le frapper »[4]. Mais les autres épisodes sont ceux-là mêmes qu'on voit dans le Cosmas et partiellement dans le Grégoire de Nazianze.

Pour la Palestine, rappelons l'aventure bien connue, racontée par lui-même, où saint Épiphane apercevant dans une église « une figure du Christ ou de quelque saint », peinte sur un voile, s'en indigne et la déchire[5]. Il ne s'agit pas là de la représentation de scènes historiques ; mais nous avons la preuve de l'existence de peintures mobiles, dans le lieu saint, au quatrième siècle. D'ailleurs, souvenons-nous que ce lieu était une église de village.

Plus tard, la vie de Dosithée parle d'une peinture de l'enfer vue à Jérusalem par le jeune homme. Elle fit sur lui une telle impression qu'elle décida de sa conversion[6]. C'était évidemment une peinture très réaliste, peut-être partie d'un Jugement dernier. Le témoignage date seulement de la première moitié du sixième siècle ; mais il vise vraisemblablement une peinture qui n'était pas toute neuve et devait appartenir à l'époque dont nous parlons. Du reste, dès le quatrième siècle, saint Basile et saint Éphrem décrivent le Jugement dernier en termes qui semblent inspirés par le souvenir d'une peinture.

1. On le trouve, au commencement du XIIIe siècle, dans les deux manuscrits syriaques si voisins, Vat. syr. 559 et Brit. Mus. Add. 7170. Voir notre ouvrage : *Les miniatures du manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Vatican, 1940, p. 78-79, pl. VI, n° 12. Pour le manuscrit de Londres, voir Buchthal dans *Syria*, t. 20, 1939, pl. XX, 1.

2. Migne, *P. G.*, t. 40, col. 335, suiv.

3. Migne, *P. G.*, t. 46, col. 571.

4. Mansi, *Sacrorum conciliorum... collectio*, t. 13, col. 12-13. Ce texte et ceux qui précèdent ont été cités au septième concile par les défenseurs des images.

5. Voir notre *Voix des monuments*, *N.S.*, 1938, p. 5.

6. *Vita Dosithaei*, dans *Orientalia christiana*, t. 26, 1932, p. 104.

*
* *

Au sixième siècle, nous ne sommes plus réduits à juger par des textes : nous avons des monuments. Non point les décorations des églises elles-mêmes, mais de menus objets qui en offrent l'image. Ce sont des ampoules faites pour contenir de l'huile ou de la terre de Lieux Saints, des médailles ou encore des eulogies, petits pains de terre cuite ou séchée au soleil, que l'on distribuait aux pèlerins et qu'ils emportaient en souvenir des sanctuaires visités. Les inscriptions tracées sur ces objets ne laissent aucun doute quant à leur origine, et pour plusieurs la date est certaine. Ils portent des images, qui se retrouvent presque pareilles en des séries entières, et qui, d'autre part, ont souvent un caractère monumental très prononcé. On n'hésitera pas à penser qu'elles sont imitées de compositions ornant le sanctuaire d'où elles provenaient. Ainsi l'Ascension, commune à tant d'ampoules et de médailles, nous ferait connaître les traits essentiels d'une peinture ou d'une mosaïque de l'église de l'Ascension, construite dans la seconde moitié du quatrième siècle, au sommet du mont des Oliviers. Par les images de la Crucifixion et des Saintes femmes au tombeau, nous saurions comment ces mêmes scènes étaient représentées dans les grands édifices du Calvaire. De même à Bethléem, pour qui les ampoules offrent deux thèmes différents : la Nativité, qui vraisemblablement décorait la grotte, et une Vierge en majesté présentant l'Enfant à l'adoration des bergers et des mages, qui, d'après certains témoignages postérieurs, aurait orné la façade de la basilique. L'image du Baptême viendrait d'un sanctuaire du Jourdain, l'Annonciation et la Visitation de ceux de Nazareth et d'Aïn Qarem, patrie du Baptiste, et ainsi de suite.

Quelques ampoules groupent plusieurs sujets, toujours les mêmes. Ce sont les sept principaux mystères de la vie de Jésus : Annonciation, Visitation, Nativité, Baptême, Crucifixion, Saintes femmes au tombeau, Ascension. On les considérera comme des souvenirs de l'ensemble des Lieux Saints. Et, dans la suite de leurs sept images, — une suite qui se retrouvera en bien des petites chapelles de Cappadoce, — on verra comme un embryon des grands cycles narratifs de la vie de Jésus dont nous parlerons tout à l'heure.

A ces objets de provenance certaine on peut en joindre beaucoup d'autres qui portent à peu près les mêmes images et doivent, par conséquent, avoir la même origine : bracelets, anneaux, encensoirs, ornés de cycles réduits de la vie du Christ, fort semblables à ceux des ampoules, quelques-uns plus riches, — surtout sur les encensoirs, — et qui semblent aller se développant et se modifiant un peu au cours des âges [1].

1. Sur les cycles des encensoirs, voir notre étude : *Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires* (*Mélanges Syriens offerts à M. René Dussaud*, t. I, Paris, 1939, p. 297-312, pl. I-III).

D'autres objets enfin, moins étroitement liés avec les lieux de pèlerinages, mais provenant de Syrie, d'Égypte ou d'Asie Mineure peuvent, par leur décoration plus ou moins apparentée à celle des séries précédentes, nous renseigner sur l'iconographie orientale du sixième siècle. Ce sont des coffrets, des pyxides, des plats de reliure en ivoire, et surtout la fameuse chaire d'ivoire de Maximien à Ravenne; enfin des manuscrits illustrés dont les plus importants sont l'évangéliaire syriaque de Rabula à Florence (copié en 586, au monastère de Zagba, en Mésopotamie), l'évangéliaire grec de Rossano (à la cathédrale de cette ville) et celui, très fragmentaire, de Sinope, à la Bibliothèque nationale de Paris. Ces deux derniers, à peu près de même date, semblent provenir de l'Anatolie centrale. Aux arguments que l'on a déjà donnés en ce sens, nous ajouterons bientôt l'étroite parenté de certaines de leurs compositions avec celles de Cappadoce.

Par tous ces objets, on peut se représenter comment s'est formé, autour des Lieux Saints de Palestine, un programme décoratif qui s'est répandu très vite dans tout l'Orient. C'est celui que nous trouvons dans la Cappadoce archaïque.

Ce programme nous est connu par divers écrits, datant de la période iconoclaste et mis sous le nom de saint Jean Damascène, qui en attribuent la conception à Constantin lui-même [1]. Le dernier point est erroné : les grandes constructions constantiniennes en Terre Sainte, — et aussi ailleurs, — comportaient un décor surtout ornemental. Mais plus tard on prit l'habitude de faire remonter au premier empereur chrétien les compositions iconographiques, souvent postérieures, que l'on y voyait. Ainsi, dans une épître synodique adressée à l'empereur Théophile, lit-on que sainte Hélène elle-même aurait fait mettre à la façade de la basilique de Bethléem cette mosaïque célèbre qui, en 614, devait sauver le monument de la ruine, quand les Perses y reconnurent leurs compatriotes en la personne des mages adorant l'Enfant: par respect pour leurs ancêtres dont ils voyaient l'image, ils épargnèrent l'église. En fait, la mosaïque, — dont nous n'avons aucune raison de nier l'existence, — datait tout au plus du sixième siècle. Elle ne pouvait être constantinienne, car la basilique primitive était plus courte que l'actuelle (des fouilles récentes l'ont démontré), et le mur de façade fut reculé d'une travée vers l'ouest dans une restauration qui date vraisemblement de Justinien.

1. D'après un de ces textes, Constantin aurait ordonné « de peindre dans les églises, en couleurs très vives, la naissance de Jésus à Bethléem, la visite des bergers, les présents des mages, la course de l'astre (mages observant et suivant l'étoile), le juste Siméon recevant l'Enfant Jésus, la suite admirable des divins miracles, les souffrances de la Passion librement acceptées, la merveilleuse Résurrection, source de vie, la divine Ascension, les prodiges accomplis par les apôtres ». (Migne, *P. G.*, t. 95, col. 348-349.) Voir, dans un autre traité, un passage analogue où quelques-unes des scènes ci-dessus sont omises, mais d'autres accompagnées de précisions fort intéressantes. (*P. G.* t. 95, col. 313, suiv.)

La vérité semble être que le programme décoratif dont nous parlent les défenseurs des images s'est formé peu à peu. Au quatrième siècle, les pères cappadociens montrent les *martyria* de leur région ornés de scènes de martyre se rapportant au saint dont ils conservent le tombeau. Quelque chose d'analogue dut se passer en Terre Sainte, dans les sanctuaires grands ou petits, élevés par la puissance impériale ou par la piété de simples fidèles, pour commémorer les divers événements de la vie du Christ. C'étaient, en ce sens, des *martyria*, et plusieurs en portaient le nom. On comprend que, très vite, on en vint à y peindre l'image du fait historique ou légendaire qu'ils rappelaient. Cette image, du reste, pouvait comporter plusieurs épisodes. Ainsi, au Jourdain, il est probable que l'on finit par avoir toute une histoire du Baptiste : sa prédication, la rencontre avec Jésus, le Baptême. C'était comme un cycle en miniature. Il dut se former aussi d'autres cycles réduits : Enfance, Passion, etc., qui, se réunissant, donnèrent enfin un cycle entier, détaillé, de la vie du Christ, comme celui que fit exécuter en mosaïque, sous Justinien, dans l'église Saint-Serge de Gaza, l'évêque Marcien : il nous est connu assez exactement par la description du rhéteur Choricius [1].

Ainsi, pensons-nous, s'est constitué en Palestine un programme de décoration peinte, qui devait se répandre très vite dans le monde monastique d'Orient : en Syrie et en Égypte d'abord (les relations étaient constantes entre Alexandrie et Gaza), et de là dans les autres provinces.

De ce programme aucun spécimen entier ne nous est conservé. Les peintures coptes en offrent des fragments assez considérables, mais de date postérieure. Plus tard encore, la Cappadoce semble en avoir reproduit très exactement l'esprit et beaucoup de détails.

Cette fidélité ne saurait surprendre, car l'église de Césarée fut étroitement liée à celle d'Antioche. Elle en dépend à l'origine, dès que l'on peut constater une sorte de hiérarchie entre les églises. C'est d'elle qu'elle reçoit la foi et le rite. Au quatrième siècle, elle est encore dans la mouvance de ce siège. L'évêque de Césarée assiste aux synodes d'Orient. Le monachisme cappadocien est en communion avec celui de Syrie. Même après que les limites des patriarcats sont nettement fixées, à Chalcédoine, et que le diocèse de Pont est rattaché au patriarcat de Constantinople, les relations mutuelles continuent. Au temps où se composait la *Vita Basilii,* plus tard, quand se décorait la nouvelle église de Toqale Kilissé, on trouvait tout naturel qu'Éphrem le Syrien vînt à Césarée voir Basile, que Basile envoyât une pénitente à Éphrem [2].

1. Choricius, *Laudatio Marciani I*, éd. Foester, Leipzig, 1922, p. 17, suiv. Résumé dans Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient*, Paris, 1879, p. 60-62.

2. Voir dans la description de cette église, t. I, 2, p. 363-365.

Une parenté spirituelle existait entre les deux régions voisines, qui explique les affinités que nous allons constater dans le domaine de l'art religieux.

*
* *

Si nous cherchons à les connaître en eux-mêmes, par les monuments contemporains qui témoignent à leur sujet, il ne sera pas difficile d'indiquer les caractères essentiels des cycles syro-palestiniens perdus, et il suffira de les énoncer pour faire sentir combien ils répondent exactement, d'une part, à ceux que nous avons signalés en Orient aux époques antérieures, d'autre part, à ceux qui frappent à première vue dans les cycles archaïques de Cappadoce.

Cette vieille iconographie syro-palestinienne est d'abord narrative et concrète. Elle représente les événements d'une manière réelle, quelquefois familière et presque vulgaire. C'est à elle que l'on doit l'embrassement de Marie et d'Élisabeth à la Visitation, la figure de la Vierge couchée à la Nativité (l'un et l'autre se voient sur les ampoules), la présence des sages-femmes et l'épisode de la main desséchée dans la même scène (il est fréquent sur les ivoires), le tableau champêtre des bergers gardant leur troupeau (il est décrit à Gaza par Choricius); le baptême, où Jésus, petit de taille et nu dans le Jourdain, est assisté par un ou deux anges, aux mains voilées, faisant fonction de diacres, tandis que la colombe, conformément au texte sacré, descend du ciel. Les miracles, d'après la description de Choricius, n'étaient pas figurés d'une manière moins vraie; et nous en avons un exemple en deux ampoules de Bobbio qui représentent Jésus marchant sur les eaux (et proviennent, sans doute, d'un sanctuaire au bord du lac de Génézareth), où l'ensemble de la composition correspond exactement à la fresque de Doura : preuve que ces images se rattachent à une tradition fort ancienne [1]. Dans la Passion, la Crucifixion nous montre, autant que le permettait le respect dû à l'Homme-Dieu, la réalité du drame du Calvaire : les deux larrons sont représentés aux côtés de la croix de Jésus et si, à celle-ci, les ampoules n'osent pas encore attacher le crucifié, mais emploient divers artifices pour suggérer l'idée du supplice, — en quoi, cet art renonce pour une fois à ses habitudes de réalisme, — un peu plus tard, dans la miniature du

1. Elle se perpétuera, du reste, car la même composition reparaîtra dans le Grégoire de Nazianze de Paris. Et si la Cappadoce n'en présente pas d'exemple, c'est apparemment par suite des ruines accidentelles qui ont fait disparaître tant de décors ou de parties de décors. (Elle a plusieurs fois l'image d'un épisode assez semblable, qui se trouve aussi dans le Grégoire de Nazianze : la Vocation des apôtres au bord du lac; — et celle de la Tempête apaisée : ci-dessus, t. II, 1, p. 39.)

Rabulensis, sur les encensoirs et d'autres objets, nous verrons le Christ crucifié, mais vêtu du *colobium* [1].

Dans la scène des myrophores, on reconnaît les principaux traits de la fresque de Doura, cette procession solennelle des saintes femmes, vers le sépulcre. Mais il y a plusieurs changements fort instructifs, qui tous semblent avoir pour but de serrer de plus près la réalité, — ou du moins, une certaine réalité. D'abord, de l'autre côté du tombeau, apparaît l'ange, que le peintre du troisième siècle avait omis, sans doute par impuissance à le représenter; et cet ange a des ailes, comme on en donne depuis quelque cent cinquante ans aux esprits célestes. Ensuite, le tombeau apparaît sous la forme non d'un simple sarcophage, mais d'un édicule sous une rotonde portée par des colonnes et surmontée d'une croix, parce que tel est l'aspect du Saint-Sépulcre depuis les travaux de Constantin. On le représente comme on le voyait alors. Enfin les myrophores ont abandonné la torche allumée, qui les eût embarrassées. D'une main, elles tiennent peut-être le vase de parfum, mais l'autre balance un encensoir; et ce geste rituel est assurément emprunté aux cérémonies qui se déroulent au tombeau du Christ le samedi saint. De toutes façons, on croit faire vrai en transposant le passé dans le présent.

Un autre caractère très frappant de cette iconographie syro-palestinienne du sixième siècle est son accord avec les évangiles apocryphes. Et cela s'explique sans peine. Il s'est formé naturellement, aux lieux qui virent l'enfance, la vie et la passion du Sauveur, une série de légendes qui laissèrent leur trace à la fois sur le sol et dans la littérature. L'imagination populaire détaillait en menus épisodes les événements dont l'évangile canonique n'offrait bien souvent qu'un sobre récit ou un résumé; elle y ajoutait aussi. Tous ces menus faits, qui formèrent la trame des apocryphes, étaient localisés autour de Jérusalem, de Bethléem, au Jourdain. Des sanctuaires, modestes pour la plupart, furent élevés en ces lieux de pèlerinage secondaires; des peintures naïves les ornèrent, dont plusieurs nous sont connues. Ainsi des eulogies de Monza, représentant la première apparition de l'ange à Marie, tandis qu'elle puisait l'eau à la source, reproduisent, à n'en pas douter, une peinture d'un sanctuaire élevé au-dessus de la source que l'on vénérait comme le théâtre du prodige. L'image de l'eulogie et le texte de l'apocryphe concordent exactement : l'une et l'autre traduisent la même légende [2].

1. Sur tout cela, voir notre *Voix des monuments*, 1930, p. 159-163, et *Nouvelle Série*, 1938, p. 258-262.

2. Cette image ne se retrouve pas en Cappadoce, mais un souvenir en paraît dans la cruche que tient la servante d'Élisabeth à la Visitation, dans la chapelle de Saint-Eustathe. D'après une juste observation de M. Millet (*Iconogr. de l'Év.*, p. 90-91), cette servante, qui, en d'autres monuments, accompagne

Nouvel exemple fourni par l'histoire de la fuite d'Élisabeth à la montagne. On montrait au moyen âge, près d'Aïn Qarem, la caverne qui s'était refermée sur la mère et l'enfant. Deux très vieilles chapelles s'y élevaient, dont l'une remontait au sixième siècle, car le trésor de Bobbio possède une eulogie de ce temps provenant, — d'après l'inscription qu'elle porte, — « du refuge de sainte Élisabeth » [1]. Nul doute que cette chapelle ne fût ornée de peintures figurant le miracle. Il devait y en avoir au moins trois, dont le souvenir nous est conservé par des monuments contemporains ou postérieurs : 1) la fuite d'Élisabeth poursuivie par les sicaires, qui se voit sur l'eulogie et se voyait certainement sur la chaire de Ravenne ; 2) Élisabeth dans la caverne refermée sur elle, que l'on retrouve dans une fresque d'Antinoé, dans le Grégoire de Nazianze de Paris, en une quantité de chapelles cappadociennes [2], enfin à Qahrié Djami et en des œuvres plus récentes ; 3) l'apparition de l'ange au Baptiste dans la même caverne, qui reparaît à l'église de Qeledjlar, aux Saints-Apôtres près Sinassos, au petit cône de Belli Kilissé. Dans les peintures cappadociennes archaïques, les deux derniers épisodes dérivent certainement d'une peinture d'Aïn Qarem, et nous avons là une des meilleures preuves de la dépendance de ces décorations à l'égard de l'art syro-palestinien du sixième siècle.

On vénérait encore à Aïn Qarem la « fontaine de l'Épreuve ». Là aussi devait s'élever un sanctuaire, dont nous ne possédons ni eulogie ni ampoule. Mais beaucoup d'ivoires présentent une image de l'Épreuve que les décors archaïques de Cappadoce ont reproduite en la complétant quelque peu. Or deux traits montrent clairement que le prototype de la composition doit être cherché à Aïn Qarem. D'abord, la scène est toujours liée à la Visitation ; elle en apparaît comme un complément (alors que le protévangile de Jacques spécifie, par un juste souci du rédacteur, que le doute de Joseph et l'épreuve se produisirent après que Marie fut rentrée de la visite à Élisabeth). En second lieu, le prêtre, anonyme dans le protévangile, est souvent désigné, en Cappadoce, par le nom de Zacharie et par conséquent confondu avec le père du Baptiste, ce qui était naturel à Aïn Qarem [3].

On pourrait ajouter d'autres exemples. M. Millet a expliqué [4] comment l'Annonce aux bergers, avec le détail du musicien assis et la légende habituelle dans les

Marie, a passé de l'Annonciation à la Visitation, et la cruche qu'elle tient encore rappelle que la seconde Annonciation eut lieu, selon l'apocryphe, comme Marie revenait de la source.

1. Sur cette légende et ses anciennes représentations, voir notre étude : *La véritable interprétation d'une plaque aujourd'hui perdue de la chaire d'ivoire de Ravenne* (*Rendiconti della Pontificia Academia Romana di Archeologia*, vol. XIV, 1939, p. 29-46), et notamment p. 34-38 (sur les sanctuaires d'Aïn Qarem).

2. En voir la série dans nos Tables : *Répertoire de l'iconographie*, au mot : Fuite d'Élisabeth.

3. Voir t. I, 1, p. 75, où nous avons imaginé (note 2) une autre explication du nom de Zacharie. La véritable raison est donnée ici.

4. *Iconographie de l'Évangile*, p. 130-132.

décors archaïques de Cappadoce, dérivait d'une peinture du monastère du *Poimnion*, proche de Bethléem, élevé à l'endroit où le prodige se serait accompli. La scène du Voyage qui, dans les cycles cappadociens, précède régulièrement la Nativité, doit avoir une origine semblable. Elle se trouve sur les ivoires, ce qui la montre d'origine ancienne et vraisemblablement syro-palestinienne. Il est à peu près certain qu'elle provient d'un monument rappelant le souvenir du lieu où Marie, fatiguée, avait arrêté sa monture et dit à Joseph : « Descends moi de l'ânesse » ; car c'est là exactement ce que représentent nos fresques aussi bien que les vieux ivoires syriens.

Au Baptême, certains détails qui, à vrai dire, n'apparaissent pas dans les cycles archaïques, mais plus tard, ont aussi une origine palestinienne. La croix dans le Jourdain, au décor d'Elmale Kilissé, cette même croix et le flambeau dans celui de l'Archangélos, remontent assurément aux faits plus ou moins légendaires que se racontaient les pèlerins du Jourdain [1]. Comme on ne les voit sur les plus anciens monuments, ni en Syrie, ni en Cappadoce, il faut penser que ces traits sont nés à une date postérieure, mais apparemment en Palestine. A retrouver le premier dans une miniature d'un évangéliaire syriaque de Paris (copié à Métilène, vers 1200), qui offre une remarquable parenté avec la fresque de l'Archangélos [2], on devine que ces deux motifs ont pénétré en Cappadoce, par l'intermédiaire des monastères syriens de Mésopotamie.

*
* *

Les considérations qui précèdent montrent suffisamment comment, à les regarder d'ensemble, les plus anciens cycles de Cappadoce apparaissent comme la continuation des vieilles décorations orientales et plus précisément syro-palestinienne du sixième siècle. Il resterait à reprendre la démonstration pour chaque scène en particulier. Ce serait un travail immense, qui n'a pas sa place ici, et qui d'ailleurs a été fait excellemment par M. Millet pour les plus importants des thèmes évangéliques [3]. Par des analyses d'une minutie extrême et d'une grande précision, il a distingué ce qui, dans les œuvres postérieures, appartient à la tradition proprement syrienne de caractère oriental et populaire, — celle dont nous parlons ici, — et ce qui vient d'une autre tradition, influencée par l'art hellénistique, qui se serait formée dans

1. Voir t. I, 2, p. 442, n. 3; t. II, 1, p. 137, n. 3.

2. Nous avons rapproché les deux images en deux figures de notre *Voix des monuments*, 1930, p. 184-185.

3. Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et de l'Athos* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 109), Paris, 1916. Comme le titre l'indique, l'ouvrage dépasse de beaucoup le domaine de la Cappadoce ; d'autre part, il laisse de côté les thèmes non évangéliques, et par conséquent tout ce qui relève de l'apocryphe.

les grands centres de culture, notamment Alexandrie, et dont Byzance devait être l'héritière. Renvoyant à cet ouvrage le lecteur qui voudrait de plus abondantes précisions, nous nous bornerons à signaler brièvement quelques traits montrant comment l'iconographe cappadocien des neuvième et dixième siècles s'est conformé, dans le détail, à ses devanciers du sixième siècle, comment il s'en est écarté quelquefois. Nous nous limiterons aux scènes principales.

A l'*Annonciation*, le peintre suit le modèle des ampoules, où la Vierge, qui était occupée à filer, vient de se lever et se tient debout devant son siège.

A la *Visitation*, l'étroit embrassement des deux femmes rappelle les ampoules et les encensoirs. La Cappadoce ajoute toujours (et c'est elle peut-être qui en eut l'idée) la servante debout sur le pas de la porte : détail emprunté, nous l'avons dit, à une ancienne Annonciation, où le personnage, cruche en main, était un souvenir de l'antique épisode de l'apparition auprès de la source.

A l'*Épreuve de l'eau*, le thème des ivoires est complété par la figure de Joseph vidant sa coupe ; et à l'image de la source est substitué un décor architectural qui transporte la scène au temple.

Au *Voyage*, le vieux modèle des ivoires a été modifié d'après le protévangile : Jacques, au lieu d'un ange, conduit la bête.

L'image de la *Nativité* est un développement de la scène plus réduite des ampoules, des bracelets, des encensoirs. L'épisode de la main desséchée, qui paraît sur les ivoires et dans la miniature du *Rabulensis*, est remplacé par le bain de l'Enfant, une scène dont l'idée première nous ramène encore à Bethléem. Car, dès le septième siècle, les pèlerins y voyaient la pierre sur laquelle fut versée l'eau qui servit au premier bain de l'Enfant Jésus [1]. Mais la forme que prit ce petit tableau dans tout l'art d'Orient a certainement été empruntée, dans un milieu plus accessible aux influences hellénistiques, à un bas-relief ou à une peinture antique représentant une naissance de héros. Pour l'annonce aux bergers, voir ce qui a été dit un peu plus haut. Les noms des bergers semblent une invention cappadocienne.

L'*Adoration des mages* reproduit un modèle qui se voit sur des médailles et sur les encensoirs, et remonte d'ailleurs, par les sarcophages et les peintures de catacombes, à une haute antiquité. Mais le nombre est rigoureusement de trois, comme il l'est partout au quatrième siècle. La coiffure, le costume, sont tels que sur les ampoules et des monuments de l'art hellénistique, comme l'ambon de Salonique.

Le *Massacre des Innocents*, sous les yeux d'Hérode, est rendu avec un réalisme forcé, comme dans la miniature marginale du *Rabulensis*.

1. Adamnanus, *De locis sanctis*, l. II, c. III : *De illa petra extra murum sita, super quam aqua primae lavationis eius post nativitatem effusa est.* (Geyer, *Itinera Hierosolymitana*, p. 256-257.)

De la *Fuite d'Élisabeth*, nous avons suffisamment parlé ci-dessus. Le *Meurtre de Zacharie*, en est le complément naturel et a manifestement même origine.

Au *Songe de Joseph* (qu'il s'agisse du premier songe ou du second), le dormeur est rendu avec un naturel (voir surtout Qeledjlar Kilissé) qui fait penser à l'image de *Rabulensis* représentant le sommeil de Jonas à la porte de Ninive. Cette miniature, qui s'oppose d'une manière si tranchée à l'image hellénistique des catacombes et des sarcophages, met fortement en évidence le contraste entre l'art oriental du sixième siècle et l'art chrétien primitif. On en retrouve l'esprit dans les peintures de nos églises rupestres.

La *Fuite en Égypte* est une adaptation de la scène du Voyage : adaptation tardive, semble-t-il. Car la scène manque aux monuments syro-palestiniens du sixième siècle. Elle n'est pas mentionnée dans le cycle de Gaza, ni dans les cycles cités par le Pseudo-Damascène. Il semble qu'elle soit entrée dans le répertoire de l'iconographie chrétienne à une époque assez basse. La raison de ce fait est apparemment que, la Fuite ne s'étant point passée en Palestine, aucun sanctuaire n'y avait été élevé pour en rappeler le souvenir. Par suite, aucune composition n'en popularisait l'image. Les plus anciennes représentations montrent l'âne conduit par un ange (comme au Voyage, sur la chaire de Ravenne) ou par Joseph [1]. L'introduction de Jacques dans la scène, de même qu'au Voyage, peut être attribuée aux décorateurs cappadociens, ou tout au moins anatoliotes.

Pour le *Baptême*, rappelons ce que nous avons dit : le cycle provient du Jourdain, ainsi que la scène du Baptême elle-même ; mais deux détails semblent cappadociens : le Jourdain en forme de cloche d'eau et le geste pudique de Jésus. Fait à deux mains, ce dernier l'est certainement.

La *Transfiguration* est apparentée à la mosaïque du couvent de Sainte-Catherine au mont Sinaï, qui représente vraisemblablement le type oriental du sixième siècle.

La *Multiplication des pains*, à Toqale Kilissé, dérive d'un ancien original qui nous est connu par le *Sinopensis*. Elle le reproduit même plus complètement que le manuscrit ; car elle distingue les trois temps de l'action : la bénédiction, la nourriture miraculeuse portée à la foule (ceci est omis dans le *Sinopensis*), la foule mange assise dans l'herbe. Cet original, que la peinture cappadocienne permet de restituer dans son intégrité, ornait sans aucun doute la basilique de la Multiplication, dont nous ne possédons plus que les débris du pavement.

La *Résurrection de Lazare* ressemble à la miniature du *Rossanensis* par l'ensemble de la composition (qu'elle simplifie) et par le geste caractéristique des hommes qui se

1. Voir notre mémoire déjà cité : *La véritable interprétation...*, p. 32.

bouchent le nez. Mais ce dernier trait est rendu d'une façon particulière, — plus réaliste que dans le manuscrit, — qui semble à mettre au compte des moines cappadociens.

L'*Entrée à Jérusalem* conserve tous les éléments de la miniature du *Rossanensis* et les reproduit souvent avec une grande fidélité. Cette scène, qui se voit aussi, — mais simplifiée, — sur les encensoirs, est une de celles qui ont le moins varié, au cours des siècles dans l'iconographie orientale.

Parmi les scènes de la Passion, avant la Crucifixion, il faut nous arrêter un instant aux deux images de Qeledjlar représentant le *Jugement d'Anne et Caïphe* et le *Jugement de Pilate*. Elles sont à la partie supérieure d'une lunette dont le registre inférieur est occupé par un autre épisode. Elles se répondent symétriquement de part et d'autre de la porte, au fond de l'église. Or, c'est exactement de la même manière que deux moments différents du Jugement de Pilate se présentent avec d'autres épisodes, sur deux miniatures à double registre du *Rossanensis* [1]. Ils s'encadrent, comme en Cappadoce, d'une ligne semi-circulaire, que la miniature ne réclame nullement. Et ceci a fait dire depuis longtemps que les deux compositions s'inspiraient d'un décor d'église. La comparaison avec les peintures de Qeledjlar rend la chose certaine, et elle permet de préciser qu'il s'agit non d'un décor d'abside, mais bien de lunettes déterminées aux parois d'un édifice par des arcatures aveugles. Dira-t-on que le manuscrit imite la fresque encore visible en Cappadoce ? Non ; car celle-ci est postérieure de plusieurs siècles, et, malgré bien des similitudes (en particulier, dans la forme du tribunal), l'opposition des styles exclut l'hypothèse d'une dépendance directe. Mais l'enlumineur a imité un décor plus ancien, distribué, quant à cette partie du cycle, de la même façon que celui de Qeledjlar, et qui a servi aussi de modèle à ce dernier. Un cycle qui, vraisemblablement, se voyait dans la même région, pour avoir été si fidèlement imité au dixième siècle, dans l'église rupestre, — et ceci fixe le lieu d'origine du *Rossanensis*. Un cycle qui, d'autre part, se rattache à l'iconographie syrienne ; car (sans parler de bien d'autres traits dans le reste du décor) le détail typique de la femme de Pilate, se montrant à la fenêtre derrière le procurateur, paraît sur la colonne de Saint-Marc que l'on attribue à la Syrie du sixième siècle. Ajoutons que nous avons là un excellent argument pour prouver la priorité de la décoration monumentale sur la miniature, dans la formation de l'iconographie chrétienne [2].

1. On les trouve reproduites, en face l'une de l'autre, dans Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2e éd., p. 256, 257.

2. Cette vérité, que nous croyons certaine, et que nous nous appliquerons ailleurs à démontrer, a été parfois un peu mise en oubli par des auteurs qui semblent donner un rôle trop exclusif à la miniature. En fait, les plus anciens monuments iconogra-

La *Crucifixion* doit être rattachée à l'antique modèle palestinien que nous font connaître les ampoules ; mais il faut tenir compte de l'évolution que le type a subi au cours des âges. Une première étape a fait paraître sur la croix le Christ vêtu du *colobium*, et mettre à ses côtés la Vierge et saint Jean, le porte-lance et le porte-éponge. Ces innovations doivent être attribuées à la Mésopotamie ou à la Syrie : on les trouve dans le *Rabulensis* en 586, sur les encensoirs et autres objets, dans les peintures romaines qui trahissent une influence syrienne. Ce stade, nous l'avons dit, est celui de l'église cruciforme près de Mavroudjan. Un second pas a été fait quand on a commencé de représenter le Christ nu sur la croix. Il est difficile de dire dans quel pays, sous quelles influences et pour quelles raisons une telle habitude a pris naissance. Mais s'il est vrai, comme on l'accorde habituellement, que cet important changement se fit au temps de la querelle des images, ce n'est pas sous l'influence de Byzance qu'il s'est produit. Et il est plus vraisemblable qu'il est le fait de l'art monastique d'Orient [1].

Mais le trait le plus caractéristique des Crucifixions archaïques de Cappadoce est dans la manière de crucifier les larrons, sur une croix à traverse très courte, placée à hauteur des reins, les bras ramenés par derrière. Cette manière se retrouve presque pareille sur des ampoules et sur toute une série d'objets qui leur sont apparentés [2]. Dans certains cas, la croix se réduit à un simple pal ; souvent on distingue la traverse. Dans les deux cas, la pose des larrons est à peu près celle qui se voit en Cappadoce. La dépendance d'un type à l'égard de l'autre est indéniable. Mais la forme précise qu'il présente dans les églises rupestres peut être dite proprement cappadocienne.

Dans la scène des *Myrophores*, on retrouve les principaux éléments de la composition des ampoules. Mais le souvenir du Saint-Sépulcre s'est oblitéré : on ne distingue plus la rotonde constantinienne et les saintes femmes n'ont plus l'encensoir. Le reste est conforme, sauf que l'ange a passé à gauche, du même côté que les myrophores.

La Descente aux Limbes, dont le plus ancien exemplaire est sur la colonne de Saint-Marc, semble aussi d'origine palestinienne. Sa forme s'est modifiée. Dans les cycles archaïques de Cappadoce, elle est voisine de celle qu'on trouve à Rome dans les peintures et mosaïques du haut moyen âge qui ont subi l'influence syrienne [3].

phiques que nous possédions sont des peintures murales, des mosaïques et des sculptures, non des enluminures. Et, dans les plus anciens manuscrits illustrés, les emprunts à la décoration monumentale sont nombreux.

1. Parlant de la Crucifixion à l'époque romane, en Occident, M. Mâle écrit : « Il est bien certain que cette sorte de Crucifixion mixte (Christ nu mais barbu), à qui l'avenir était réservé, nous a été transmise par l'Orient lui-même, puisque les églises de Cappadoce nous présentent ce type sous sa forme achevée. » (*L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 82.)

2. Voir la liste dans notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 259-262.

3. Liste et description sommaire des anciennes images romaines dans notre *Voix des monuments*, 1930, p. 235-237.

L'*Ascension* reproduit presque trait pour trait la composition du mont des Oliviers, qui nous est connue par les ampoules et autres objets (sur les encensoirs, elle est réduite à sa partie supérieure) et par la miniature célèbre du *Rabulensis*. Cette image qui a, du premier coup, atteint à un rare degré de grandeur et de beauté, n'a guère varié au cours des siècles. Les modifications se bornent à des changements d'attitudes dans les apôtres et à des adaptations de la scène pour orner des surfaces de formes différentes. De ces adaptations, la Cappadoce archaïque offre déjà des exemples : chapelle 6 de Gueurémé, El Nazar, Qeledjlar Kilissé.

Aux images constituant le cycle évangélique, il faudrait en joindre d'autres où l'on reconnaît l'influence de l'ancienne iconographie syro-palestinienne ou de celle, — qui lui est apparentée, — de l'Égypte. Dans le décor archaïque des absides, avec le Christ en gloire entre les quatre animaux, on retrouve un motif cher aux décorateurs coptes. Dans la Communion des apôtres, qui orne l'absidiole gauche de Qeledjlar Kilissé, une composition dont le *Rossanensis*, les patènes syriennes de Riha et de Stuma, enfin les peintures coptes, nous ont fourni de très anciens exemples : elle fut apparemment conçue pour décorer l'église du Cénacle à Sion, quand y fut localisé le souvenir de l'institution de l'Eucharistie [1]. L'image schématique d'un stylite sur sa colonne, que l'on voit à la chapelle de Saint-Siméon (pl. 143, n° 3) et à Belli Kilissé (t. II, 1, p. 304), remonte au moins à la Syrie du sixième siècle. Le trésor de Bobbio possède quatre fragments d'eulogies de cette époque, provenant du monastère de Saint-Siméon le jeune, au Mont-Admirable, où le stylite est représenté de la même façon [2]. On sait d'ailleurs que cette image simplifiée s'est répandue dans tout l'art d'Orient : elle est originaire du sanctuaire de l'un des deux Siméon, et probablement de l'Ancien.

Nous pouvons nous arrêter. Les observations qui précèdent, et qu'il ne serait pas malaisé de multiplier, suffisent à montrer, dans les décorateurs cappadociens des neuvième et dixième siècles, des continuateurs fidèles, mais non serviles, des iconographes syriens et palestiniens du sixième, — eux-mêmes suivant une tradition dont les premiers éléments, qui se retrouvent partiellement à Doura, semblent remonter aux origines de l'art chrétien en Orient.

1. Cette localisation paraît postérieure au quatrième siècle. Voir ce que nous avons dit à ce sujet dans la *Nouvelle revue théologique*, t. LXVI, 1939, p. 461-464.

2. Voir Celi, *Cimeli Bobbiesi*, fig. 18-19 (*Civiltà catholica*, 1923, vol. 3, p. 429-431).

2. — Action et réaction de l'art byzantin sur l'art de la Cappadoce et l'art chrétien d'Orient. La renaissance byzantine au temps des Paléologue.

Nous avons montré, dans le chapitre précédent, à quelle époque et par l'effet de quelles circonstances historiques, l'influence de Constantinople s'est fait sentir en Cappadoce, tant dans l'architecture des églises rupestres que dans leurs décorations. D'autre part, les résultats de cette intrusion de l'esprit byzantin dans une école jusque là fidèle à la vieille tradition orientale, ont été indiqués de façon détaillée, au chapitre XII du tome I, 2, où nous avons signalé les traits caractéristiques des églises à colonnes de Gueurémé et montré comment ces décors s'opposent à ceux des cycles archaïques[1]. L'origine byzantine de la plupart de ces traits est tellement évidente qu'il n'est pas nécessaire d'y insister. Ici encore, nous renvoyons le lecteur désireux de plus amples explications aux remarquables *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* de M. Millet. Mais nous voudrions ajouter quelques brèves observations qui paraissent d'une grande importance pour l'histoire du développement de l'iconographie chrétienne.

Et d'abord, ce qui s'est passé en Cappadoce, à la fin du dixième et surtout au onzième siècle, semble s'être produit à peu près de la même façon, mais à une époque un peu plus tardive, dans les domaines voisins de l'art oriental.

Le phénomène est très visible dans la miniature syriaque. Les plus anciens manuscrits restent dans la ligne du *Rabulensis*. Au Paris. syr. 33, le souvenir de l'antique est conservé, il s'y manifeste par une certaine élégance dans les formes ; mais en même temps, par la force expressive des gestes et des attitudes, ce monument appartient à l'Orient. Il en est de même du Paris. syr. 341, peut-être un peu plus tardif : version de la Bible qui ne contient plus qu'une illustration relative à l'Ancien Testament, — donc sans rapport, quant aux sujets, avec nos cycles évangéliques[2]. D'ailleurs, la plupart des miniatures représentent des figures isolées de prophètes. Mais la dignité des poses, jointe à une manière un peu rude, à des gestes véhéments (un ami de Job déchire sa tunique à deux mains, comme le grand

1. Pour les autres monuments qui se rattachent à ces trois églises et pour ceux où l'influence byzantine se fait sentir, nous renvoyons à la même étude chronologique (ci-dessus, p. 421-425) et à la description des monuments.

2. Voir H. Omont, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou VIIIe siècle* (*Monuments Piot*, t. XVII, 1909, p. 85-98, pl. V-IX).

prêtre à Qeledjlar), la solidité des figures plutôt épaisses, font penser aux décors archaïques de la chapelle 6 ou de Qeledjlar Kilissé. Au douzième siècle, on trouve encore dans l'évangéliaire liturgique Brit. Mus. Add. 7169 une illustration abondante, où les scènes, souvent traitées par un pinceau d'une barbarie extrême, ont un accent réaliste remarquable. On y constate par endroits un curieux souci de fidélité aux plus anciens modèles : à la Crucifixion, le Christ porte encore le colobium. Par là, comme par la lourdeur de la facture et la maladresse des groupements, ce manuscrit s'apparente au décor de l'église cruciforme près de Mavroudjan [1].

Mais vers 1200 ou un peu plus tard, « dans la ville de Mélitène qui est aux confins de la Cappadoce », comme s'exprime le colophon, le diacre Joseph copiait un évangéliaire analogue (Paris. syr. 355), comportant une illustration de vingt-quatre sujets dont dix seulement sont conservés [2]. Ils montrent une iconographie appartenant à un stade voisin de celui qu'on observe dans les églises à colonnes de Gueurémé et dans celles qui les ont suivies. La liste complète des sujets est donnée au colophon, et elle est instructive. Ce sont à peu près les mêmes que dans nos églises à colonnes : deux croix ornementales, au pied garni de feuillages (comparer à pl. 111, 3, bien que la forme soit plus stylisée), la Déisis (absides des trois églises de Gueurémé, de celles de Taghar et Souvech), une série de mystères de la vie du Christ répondant assez bien à celle qui ressort du tableau dressé t. I, 2, p. 379, enfin les quatre évangélistes (qui se retrouvent aussi, en pied, à Qaranleq Kilissé). Il semble qu'un moine de Gueurémé, attaché à cette dernière église, et chargé d'enluminer un lectionnaire n'aurait pas conçu autrement son illustration [3]. Or peu d'années auparavant, de 1192 à 1193, Michel le Syrien, patriarche des Jacobites, faisait décorer de peintures l'église qu'il venait de construire au couvent de Barsauma, près de Mélitène, où il avait sa résidence. On attachait un grand prix à ces peintures ; si bien que, pour les préserver de l'humidité, le patriarche Ignace, élu en 1222, devait bientôt couvrir l'église de plomb [4]. Dans ces conditions, il paraîtra presque certain que les miniatures

1. Sans que l'on puisse toutefois reconnaître entre les deux monuments aucun lien de dépendance directe. Voir des comparaisons de détail, t. II, 1, p. 233, n. 10.

2. H. Omont, *Peintures d'un évangéliaire syriaque du XIIe ou XIIIe siècles* (*Monuments Piot*, t. XIX, 1911, p. 201-216, pl. XVI-XX). L'auteur démontre que l'illustration a été faite après la mort de Michel le Syrien (1199 ou 1201) et avant 1220, donc très probablement dans les premières années du treizième siècle.

3. Quelques sujets paraissent dans l'évangéliaire de Mélitène qui manquent aux églises à colonnes : Présentation (mais elle figure à Qarabach Kilissé), Lavement des pieds, Incrédulité de Thomas (mais on la trouve dans une peinture relativement récente de Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In : t. I, 2, p. 516-517, 518), Dormition (mais elle paraît dans les monuments de transition comme la nouvelle église de Toqale Kilissé et à l'Archangélos).

4. Le même patriarche fit orner de peintures la cellule patriarcale au couvent de Barsauma. Ceci — joint aux autres exemples que nous citons — montre une grande activité artistique dans l'église jacobite aux environs de l'an 1200.

du lectionnaire s'inspiraient du décor de l'église de Barsauma. Et cela pour deux raisons : d'abord, parce que le colophon nomme plusieurs moines de ce couvent parmi les personnes qui ont contribué à la confection du manuscrit ; en second lieu, parce que les images s'encadrent, comme dans un décor d'église, d'arcades portées par des colonnettes et ornées de motifs ornementaux (dont plusieurs, — nouveau point de contact, — sont très semblables à ceux des églises à colonnes de Gueurémé [1]). De toutes ces observations il résulte qu'il devait y avoir une certaine ressemblance entre le décor de Michel le Syrien au couvent de Barsauma, et celui des églises du onzième siècle à Gueurémé. Nous ne voulons point parler de dépendance directe, ni même d'influence. Mais des relations mutuelles existaient sans doute entre les centres monastiques de ces deux provinces voisines, qui amenaient une certaine uniformité dans les tendances et les goûts artistiques. N'est-ce pas à cela que fait allusion l'auteur du colophon lorsqu'il ajoute au nom de la ville de Mélitène le qualificatif suivant : « qui est aux confins de la Cappadoce » ?

D'autres monuments confirment ces déductions. L'évangéliaire syriaque n° 28 du couvent de Saint-Marc à Jérusalem « écrit par le scribe Bacchus du couvent de la Mère de Dieu, à la Sainte Montagne d'Édesse », en 1222, ne contient que huit miniatures se rapportant aux grandes fêtes [2]. Ce sont, mais en nombre plus réduit qu'au Paris. syr. 355, les principaux mystères de la vie du Christ. Et encore une fois, l'iconographie des scènes est étroitement liée à celle des églises à colonnes de Gueurémé.

On a signalé un manuscrit du même genre, copié à Damas en 1212, où, aux grandes fêtes, l'emplacement a été réservé pour une douzaine de miniatures qui n'ont pas été peintes [3]. Nul doute que, si on les eût faites, c'eût encore été une série analogue à la précédente, et, comme elle, apparentée aux mêmes décors cappadociens.

Dans un ouvrage récemment paru, nous avons étudié deux autres évangéliaires à illustration beaucoup plus développée : le Vatic. syr. 559, copié en 1220, au couvent de Mar Mattaï, à l'est de Mossoul, et le Brit. Mus. Add. 7170, qui lui est à peu près contemporain et fort semblable [4]. Tous deux dérivent d'un même original aujour-

1. Comparer le rinceau sur l'arcade du Baptême (dans notre *Voix des monuments*, 1930, p. 184, fig. 49) à celui de Tchareqle Kilissé (pl. 111, n° 5).

2. W. H. Paine Hatch, *Greek and syrian miniatures in Jerusalem*, Cambridge Mass., 1931, p. 121-128, pl. LXIV-LXXI. Baumstark, *Oriens christianus*, t. IV, 1904, p. 413, date le colophon de 1221.

3. Baumstark, *Oriens christianus*, t. IV, 1904, p. 412.

4. G. de Jerphanion, *Les miniatures du manuscrit syriaque* n° 559 *de la Bibliothèque Vaticane*. XXV planches en phototypie et III en couleurs. 55 illustrations dans le texte (*Codices Vaticani selecti quam simillime expressi iussu Pii PP. XII, consilio et opera curatorum Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, volumen XXV). Citta del Vaticano, 1940. Toutes les miniatures du manuscrit de Londres sont décrites parallèlement à celles du Vatican, et un certain

d'hui perdu, dont l'illustration complexe, puisée à une triple source, comprend : une série de miniatures à pleine page, encadrées de riches bordures, représentant les grandes fêtes et répondant assez bien, pour la facture et l'iconographie, aux peintures des manuscrits précédents et des églises cappadociennes du onzième siècle ; une suite de petites images sans encadrements, figurant les événements moins considérables de la vie de Jésus, et qui, par la manière et nombre de détails, se rapprochent beaucoup des scènes alignées dans les cycles archaïques de Cappadoce ; enfin des éléments empruntés à la miniature arabe des écoles de Bagdad et de Mossoul, habilement introduits dans ces compositions chrétiennes.

L'intrusion de ces derniers éléments s'explique aisément dans une illustration conçue aux extrémités du monde chrétien, peut-être à Mar Mattaï, au delà du Tigre, et au voisinage immédiat du monde musulman. N'avons-nous pas constaté, en Cappadoce même, au onzième siècle, des motifs empruntés au décor coufique [1] ? Quant aux deux autres éléments, l'un représente la vieille tradition syrienne qui, par le fait du voisinage relatif de la Cappadoce et des échanges avec elle, a cédé la place à la tradition syro-cappadocienne ; l'autre, l'apport byzantin qui se retrouve aussi dans les manuscrits syriaques de la même époque, cités précédemment.

Cet apport, transmis à la Syrie du nord et à la Mésopotamie, soit directement par la voie de mer, soit plutôt par l'intermédiaire de l'Asie Mineure, semble avoir atteint ces régions plus tard que la Cappadoce ; et cela se comprend. L'influence artistique de Byzance se propage vers l'Orient au fur et à mesure des progrès de sa puissance politique. L'autorité du basileus s'affermit d'abord en Cappadoce, puis elle s'étend sur une partie de la Syrie. Elle recule au temps de la poussée seldjoucide. Mais ensuite les Commène savent profiter des conquêtes des Croisés pour rentrer en cette Syrie qu'ils viennent de perdre. Ils y soutiennent et y développent l'action de Byzance, à la fois dans le domaine de la religion et dans celui des arts. C'est à cette époque que la liturgie d'Antioche achève de se byzantiniser. Les édifices chrétiens dont les Croisés ornent leur récente conquête d'Édesse sont presque tous l'œuvre de Byzantins. Manuel Commène répand ses libéralités en Palestine : le couvent de Saint-Jean-Baptiste au Jourdain est relevé par ses soins [2], et ce n'est pas sans raison que l'empereur est nommé dans l'inscription dédicatoire des mosaïques exécutées par le moine Éphrem, à la basilique de Bethléem.

nombre d'entre elles sont reproduites. Sur le manuscrit de Londres, on peut voir : Hugo Buchthal, *The painting of the Syrian Jacobites in its relation with Byzantine and Islamic art* (*Syria*, t. XX, 1939, p. 136-150, pl. XIII-XXIV).

1. Dans les églises à colonnes de Gueurémé, à Souvech, à Qarabach Kilissé. Voir à la table générale, sous le nom : *coufique*.

2. Voir le témoignage de Jean Phocas, dans Migne, *P. G.*, t. 133, col. 952.

Et même, peut-on dire, les Croisades n'eussent-elles apporté aucun profit à l'empire de Byzance pendant le douzième siècle, elles furent l'occasion d'un bouleversement général en Orient, d'un brassage de peuples et de races qui ne pouvait manquer d'aider à la fusion des courants artistiques. Nous avons attiré l'attention, au chapitre précédent, sur les points de contact entre l'iconographie archaïque de Cappadoce et celle des régions du nord-est : Arménie et Géorgie. Nous les avons expliqués par l'immigration de populations arméniennes en pays de langue grecque. Au onzième siècle se produisit un mouvement inverse. Sous Basile II, les armées byzantines pénètrent en Arménie et en Géorgie. Sous Constantin Monomaque, elles prennent Ani et, peu après, poussent jusqu'en Géorgie. Naturellement, certaines influences artistiques ne peuvent manquer de suivre les conquêtes militaires. Toutefois c'est plus tard, à partir du douzième et du treizième siècle, que ces régions apparaissent vraiment pénétrées par l'influence byzantine. Cela est visible notamment dans le domaine de la miniature. On le constate d'abord, comme il est naturel, en Petite Arménie. Ce pays, situé au carrefour de toutes les routes entre l'empire byzantin, l'Orient et les établissements latins du Levant, emprunte à tous ses voisins et se crée un art éclectique, où l'apport de la tradition hellénistique, reçu de Constantinople, tient une place considérable. A son tour, et par une sorte de contrecoup, la Grande Arménie, — qui a aussi des contacts directs, mais qui est toujours restée plus orientale, — finit par s'helléniser[1]. Là, comme en Petite Arménie, l'influence byzantine produit les mêmes effets que dans nos églises rupestres. De part et d'autre, quantité de traits apparaissent qui rapprochent ces images de celles de la Cappadoce du onzième siècle. Résultat du même mouvement d'expansion qui se propage de proche en proche, et produit partout des effets semblables parce que, malgré la différence des époques, ce sont à peu près les mêmes éléments qui se combinent et parce que, entre les pays divers qui subissent l'action de Constantinople, il existe aussi des relations mutuelles qui les aident à réagir de la même manière en face des apports nouveaux reçus de la capitale byzantine.

L'époque des Commène est également celle où l'art religieux a pris dans la presqu'île des Balkans et en Russie un essor qui allait devenir magnifique. Là encore, l'action de Byzance est déterminante. Mais déjà, par suite du contact avec l'Orient, Byzance a enrichi et assoupli son iconographie : elle le fera de plus en plus et aboutira à ce qu'on a appelé « la renaissance byzantine du quatorzième siècle », mouvement dont les premiers symptômes se manifestent beaucoup plus tôt, et qui consiste

1. Voir S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venise*. Paris, 1937.

non pas, — comme on l'a supposé à propos de Qahrié Djami, — dans un retour à des modèles lointains alors oubliés, soudain retrouvés en quelque manuscrit et remis en honneur, mais dans une fusion de deux traditions également vivantes, celle de Constantinople et celle de l'Orient. La première imposera sa manière, inspirée de l'antique, empreinte de noblesse et de grâce ; la seconde fournira ses cycles narratifs, ses épisodes touchants, ses détails concrets souvent familiers, toujours expressifs.

Un fait a contribué, semble-t-il, à l'éclosion de cette « renaissance ». L'occupation de Constantinople, pendant plus d'un demi-siècle, par les Croisés, a mis fin aux fortes écoles artistiques, établies sous les empereurs macédoniens, entretenues par les Commène. Elles ne peuvent se reconstituer dans l'empire appauvri des Paléologue. L'art officiel tombe aux mains des moines, qui naturellement y introduisent les thèmes et les programmes auxquels ils sont habitués : les thèmes et les programmes de l'art monastique oriental, qui nous sont connus plus spécialement par la Cappadoce et qui, d'ailleurs, ainsi qu'on l'a vu, peuvent être considérés comme assez exactement représentés par les décorations de cette province. Aussi sera-t-il permis, si l'on veut employer une formule abrégée, de définir simplement la renaissance du quatorzième siècle comme le produit de la fusion de l'art byzantin et de l'art cappadocien.

C'est cet art nouveau que Byzance, avant d'expirer, propagera dans les Balkans et en Russie, et qui continuera ensuite de s'y répandre. Il y parviendra du reste par d'autres voies. Du Caucase, il gagnera directement la Russie ; par les eaux de la mer Noire, il atteindra les bouches du Danube et les régions avoisinantes ; et cet apport sera plus franchement oriental ou cappadocien que celui que les mêmes pays reçoivent par l'entremise de Constantinople. De là vient qu'après bien des siècles, nous retrouvons en des points très divers et fort éloignés, en Russie, en Moldo-Valachie, dans les Balkans, les vieux thèmes qu'avaient inventés les iconographes palestiniens des cinquième et sixième siècles, qu'avaient recueillis les peintres cappadociens du neuvième et du dixième. Certains de ces thèmes ont fini par être négligés ou exclus en Cappadoce même, sous l'influence de Byzance, mais les monuments n'étaient pas détruits, tout souvenir n'était pas effacé. Et peut-être aussi, en d'autres régions voisines, se montrait-on moins exclusif qu'on ne semble l'avoir été en certains monastères plus récents de Gueurémé [1].

1. Il y a des exceptions : Qaranleq Kilissé tout en adoptant les tendances plus hautes de l'iconographie byzantine, conserve l'épisode familier du Voyage et le rend d'une façon presque triviale. Le Vat. syr. 559, dont nous parlions ci-dessus, offre un singulier mélange, où la tenue byzantine des grandes compositions s'oppose à la manière libre et abandonnée des petites miniatures.

Ainsi, l'Épreuve de l'eau, si chère à l'ancienne iconographie syrienne et à l'iconographie de la Cappadoce archaïque, ne se montre plus dans nos églises rupestres après les débuts du onzième siècle. Le dernier exemple de date certaine est à Sainte-Barbe de Soghanle (1006). Mais le sujet se retrouve chez les Serbes au quatorzième et au quinzième siècle (monastère de Chilandar, au mont Athos, et monastère de Kalénitch). On supposera que les Serbes l'ont reçu des Géorgiens; car il se rencontre en Géorgie au neuvième ou dixième siècle, il y disparaît ensuite, comme en Cappadoce, mais reparaît à la lumière dans le courant du quatorzième siècle [1].

Un autre sujet apocryphe, non moins ancien (nous avons montré son origine palestinienne) et non moins fréquent dans l'iconographie archaïque de Cappadoce, la Fuite d'Élisabeth à la montagne, reparaît à Byzance, au début du quatorzième siècle, dans la mosaïque de Qahrié Djami. La capitale ne l'avait plus reproduit, à ce qu'il semble, depuis la miniature du Grégoire de Nazianze de Paris, — un manuscrit dont nous avons exposé ailleurs les affinités avec les vieux cycles cappadociens [2]. Au quatorzième siècle elle le remet en honneur, et le sujet va se répandre dans l'art de la renaissance byzantine. Il entre dans la composition du Massacre des Innocents, qui s'amplifie de plus en plus et dont il forme l'épisode final [3]. A qui le mosaïste de Qahrié Djami l'a-t-il emprunté? Directement aux cappadociens de l'époque archaïque ou, par l'intermédiaire du Grégoire de Nazianze, à une source plus ancienne, elle-même voisine de la Cappadoce? ou bien à l'art monastique d'Orient, en général, qui l'a connu depuis le sixième siècle? On hésite; car, si la façon de représenter la scène est cappadocienne, l'ensemble du cycle de Qahrié Djami, plus étendu que ceux de nos églises rupestres, prouve que le mosaïste avait d'autres modèles à sa disposition.

Encore un exemple, offrant une double analogie avec le précédent. Le geste singulier de la Vierge à l'Annonciation qui se voit dans la nouvelle église de Toqale Kilissé, et que l'on trouve, dans la même scène, au Grégoire de Nazianze de Paris, reparaît assez fréquemment dans les Balkans et au mont Athos à partir du quatorzième siècle [4]. Le même problème se pose. La parenté de la fresque cappadocienne et de la miniature doit s'expliquer non par une descendance directe (vu la différence des styles), mais par une double dépendance à l'égard d'une source commune. Et cette source sera tenue pour très proche du décor de Toqale Kilissé, où le même geste est attribué non seulement à la Vierge de l'Annonciation, mais à d'autres per-

1. Voir notre *Voix des monuments*, N. S., 1938, p. 217, n. 4.

2. Même ouvrage, p. 220-225.

3. Voir Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 162, et les figures 117, 120, ainsi que le tableau de la page 164.

4. Exemples dans la *Voix des monuments*, N. S., p. 225, n. 1.

sonnages, en plusieurs scènes : il y est habituel, tandis que, dans le manuscrit, il est exceptionnel.

Quand il s'agit des œuvres de la renaissance ou des œuvres postérieures, on reste parfois incertain. Il y a cependant des cas où la ressemblance, dans l'ensemble de la scène et dans le détail, ou bien la présence de traits typiques, imposent l'hypothèse d'une descendance directe par rapport au modèle cappadocien ; mais elle n'est sans doute pas immédiate [1]. Alors il sera permis de parler d'influence proprement cappadocienne.

On pourra le faire à coup sûr lorsque l'on rencontrera à des époques tardives, jusqu'en plein seizième siècle, au mont Athos et en des monastères de Moldavie, les noms cappadociens des quatre animaux [2]. Ils n'ont pas été rencontrés ailleurs avant les décors archaïques de nos églises rupestres. Bien que la composition qu'ils accompagnent se puisse réclamer de lointaines origines égyptiennes, ce détail appartient à la Cappadoce : qui l'adopte le lui emprunte directement ou indirectement.

Ces exemples auront montré suffisamment en quel sens plus ou moins strict on est en droit de parler de l'influence de la peinture cappadocienne sur l'iconographie byzantine et sur celle de l'Orient à partir de la renaissance du quatorzième siècle. Il s'agit, sans que l'on puisse toujours préciser exactement, de l'influence de l'art monastique oriental, que ce soit celui de la Cappadoce elle-même ou celui de régions qui ont subi son influence ou qui, se rattachant à elle par des origines communes, lui sont apparentées. En tout cas, un art qui a des relations étroites avec celui de la Cappadoce. Et comme ce dernier, du dixième au douzième siècle, est celui qui nous a laissé les ensembles les plus complets, les plus cohérents et les plus représentatifs, il est naturel qu'on le prenne comme type de l'art monastique oriental à cette époque. Ceci justifie l'expression employée souvent par bien des critiques qui parlent simplement de l'influence de l'art cappadocien ou de l'influence de la Cappadoce tout court, sans faire toutes les distinctions auxquelles nous venons de nous arrêter. Ces distinctions, nécessaires en toute rigueur de logique, se font d'elles-mêmes dans l'esprit du lecteur réfléchi.

Elles se feront, sans que nous insistions à nouveau, lorsque nous parlerons des mêmes influences non plus en Orient, mais en Occident.

1. Comparer même ouvrage, pl. XXX et XXXI, XXXII, 1 et XXXII, 2, 3, XXXIV, 2.

2. Exemples dans la *Voix des monuments*, 1930, p. 254, et *Voix des mon.*, *N. S.*, 1938, p. 175.

3. — L'art de la Cappadoce et l'Occident.

L'influence de l'iconographie chrétienne d'Orient sur celle de l'Occident, dans la période du haut moyen âge et à l'époque romane, a été constatée depuis longtemps. Peut-être n'a-t-on pas toujours fait les distinctions nécessaires. On traitait volontiers de byzantin tout élément emprunté à l'Orient, que cet élément vînt de Constantinople ou de la Syrie du sixième siècle, ou de l'art monastique du dixième que nous appelons, pour faire court, l'art cappadocien.

Depuis quelques années, surtout à la suite des bruyants manifestes de Strzygowski et des patientes analyses de M. Millet, des habitudes de plus grande rigueur se sont imposées à la critique. Dernièrement, dans son remarquable ouvrage sur *l'art religieux du XIIe siècle en France*, M. Mâle a parfaitement distingué, dans un chapitre spécial « les origines hellénistiques, syriennes, byzantines » de l'iconographie romane. Nous pourrions nous contenter de renvoyer à son livre. Et de fait, nous le citerons souvent.

Bornons-nous à résumer ici les faits qui se rapportent plus directement à l'objet de notre étude. Laissant de côté les survivances, assez peu nombreuses jusqu'au treizième siècle, de l'art chrétien primitif à tendance hellénistique, et l'action, moins sensible encore, des monuments proprement byzantins, c'est-à-dire de la Constantinople du dixième au douzième siècle, nous verrons comment l'art chrétien d'Orient a exercé son influence en Occident.

Deux périodes sont à considérer. Dans la première, dont les limites peuvent être fixées du sixième au neuvième siècle, il y a, à proprement parler, influence de l'art syro-palestinien ; dans la seconde, qui va du dixième au douzième, et qui se prolonge notablement plus tard en certains pays, il y a influence de l'art monastique oriental et même assez souvent de l'art cappadocien pris dans la plus stricte acceptation du mot.

*
* *

Nous serons bref sur la première période. Les nombreux emprunts faits par l'art italien, par l'art romain, l'art carolingien, aux modèles importés d'Orient, sont incontestables et incontestés. Rappelons à Rome, tout ce qu'il reste de peintures et de mosaïques de l'époque envisagée : quelques-unes, surtout parmi les plus anciennes, de caractère nettement syrien ; d'autres, un peu plus récentes, se rattachant déjà à

un art monastique près de se confondre avec celui de la Cappadoce. Nous pensons, pour la première série, à Sainte-Marie-Antique, avec son Christ crucifié en *colobium*, entre Longin et le porte-éponge, qui rappelle de si près la miniature du *Rabulensis*, avec la suite de ses petits tableaux représentant une histoire détaillée de Jésus; ou encore aux mosaïques du pape Jean VII, au Vatican [1]. Pour la seconde série, qu'il suffise de citer les mosaïques du pape Pascal I à la chapelle de Saint-Zénon, à Sainte-Praxède; une partie des peintures de l'église basse de Saint-Clément (Miracle de Cana, Crucifixion, Ascension, deux Descentes aux Limbes); et surtout l'épisode de la vie de saint Basile peint au neuvième siècle dans l'église de Santa Maria de Gradellis, que l'on rapprochera des histoires du même saint Basile à Balkham Déréssi et à Toqale Kilissé [2]. Dans ce dernier cas, il n'y a pas dépendance, la peinture romaine étant plus ancienne; mais il y a dérivation d'une même source anatoliote, car ces histoires sont tirées d'une *Vie* apocryphe attribuée à saint Amphiloque d'Iconium, qui est l'écho de la légende cappadocienne et lycaonienne du grand évêque de Césarée.

Sur les moyens par lesquels les modèles furent apportés d'Orient on est fixé depuis longtemps. Rappelons le fait des nombreuses colonies d'Orientaux établies en Occident pendant les derniers siècles de l'Empire et à l'époque des premiers royaumes barbares [3] : colonies composées surtout, d'après le témoignage de leurs épitaphes, de Syriens ou d'Égyptiens; les innombrables pèlerinages qui mettent quantité d'Occidentaux en contact avec l'Orient et qui font affluer en retour mille souvenirs ornés d'images orientales : eulogies, ampoules, reliquaires; le commerce enfin des étoffes et produits de luxe qui, après la chute du monde romain, ne proviennent plus que d'Orient : de Constantinople, de Tyr, d'Alexandrie. Le *Liber Pontificalis* mentionne très souvent, parmi les dons faits aux églises, des tissus précieux dont la provenance est reconnaissable aux qualificatifs qui les accompagnent (*byzantea*, *tyrea*, *alexandrina*), ou des objets de toutes sortes dont les noms bizarres ne sont que du grec étrangement latinisé : *farocanthara*, *helothera*, etc., — autre indice de leur origine orientale. Parmi les tissus de luxe, beaucoup sont ornés d'images, dont le *Liber Pontificalis*, dans les notices des huitième et neuvième siècles, indique assez fréquemment les sujets [4].

1. Pour plus de développements voir notre *Voix des monuments*, 1930, p. 233-237.

2. Voir notre étude : *Histoires de saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du moyen âge* (*La Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 153-173, pl. XXVII-XXIX).

3. Voir L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge* (*Byz. Zeitsch.*, t. XII, 1903, p. 1-39).

4. Nous avons montré ailleurs comment la très vieille image de saint Michel au mont Gargan, que vénéraient les pèlerins du neuvième siècle, et qui est connue par des répliques postérieures, dérive d'un type égyptien de héros vainqueur du monstre,

Ce ne sont pas seulement des modèles qui affluent en Occident, mais à deux reprises on constate de vastes mouvements d'immigration qui portent vers l'Italie du sud, et surtout vers Rome, une immense population, en majeure partie monastique. Mouvements provoqués d'abord, vers le milieu du septième siècle, par la conquête de la Syrie et de l'Égypte par les Musulmans ; puis, aux huitième et neuvième siècle, par les persécutions des empereurs iconoclastes. Ces derniers sévissent contre les monastères, principaux centres de résistance à leurs édits, et des multitudes de moines cherchent un refuge en terre latine [1]. Ainsi, aux anciennes colonies commerçantes d'Orientaux, se substituent, principalement à Rome, des colonies monastiques venues des mêmes pays d'Orient. Elles sont bientôt tellement puissantes que, pendant un siècle et demi, elles semblent disposer de la chaire pontificale. Sur les vingt-trois papes qui règnent de 640 à 772, quatorze sont de langue grecque. Et, pour la période centrale, de 678 à 752, ils sont onze sur treize : presque la totalité ! Une forte proportion de ces Orientaux sont originaires de Syrie, de Palestine ou d'Égypte ; d'autres viennent de Sicile ; un petit nombre, peut-être, de Constantinople.

On comprend qu'à cette époque l'art chrétien de Rome soit devenu un art oriental et plus précisément syrien : les anciennes décorations de Sainte-Marie-Antique, Saint-Sabas, Saint-Clément, Sainte-Marie-in-Cosmedin, de l'oratoire de Jean VII au Vatican, de Sainte-Praxède en font foi.

En dehors de Rome, les mêmes causes ont agi, dans une moindre mesure. Colonies d'Orientaux à Narbonne, Arles, Vienne, Lyon, Autun, Trèves, dont l'activité se reconnaît jusqu'à une date avancée de la période mérovingienne ; échanges commerciaux à travers la Méditerranée, restée libre jusqu'à l'époque de l'expansion musulmane ; pèlerinages enfin qui jouent peut-être le rôle le plus important dans ces échanges entre l'Orient et l'Occident [2]. Mais il faut y joindre aussi les contacts indirects par l'intermédiaire de la Rome d'alors, si fortement orientalisée. S'il y a dans l'art carolingien tant d'emprunts à l'art oriental, c'est en Italie, très probablement, que furent trouvés la plupart des modèles imités. On sait que Charlemagne obtint

assez répandu dans les tissus coptes historiés. C'est probablement par l'intermédiaire d'un de ces tissus que le type a pénétré en Italie, d'où il s'est répandu ensuite en Europe, notamment en France. (Voir *Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus,* 1938, p. 367-381 : *L'origine copte du type de saint Michel debout sur le dragon.*)

1. On a évalué à 50.000 le nombre des moines qui, sous Léon l'Isaurien et Constantin Copronyme, c'est-à-dire entre 726 et 775, auraient émigré en Italie. (Voir A. A. Vasiliev, *Histoire de l'empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, p. 348.)

2. Voir, pour cette période et celle qui suivra, les deux volumes de J. Ebersolt, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales avant* — et *pendant* — *les Croisades*, Paris et Bruxelles, 1928, 1929. Deux volumes accompagnés de planches, où les faits sont groupés suivant l'ordre chronologique : le premier du VIe au XIe siècle, le second du XIIe au XVe.

du pape Hadrien l'autorisation de transporter de Rome et de Ravenne des marbres et des mosaïques pour orner les constructions dont il ornait sa capitale. S'il est vrai que ce fut à cette occasion qu'il conçut l'idée de reproduire, dans l'église palatine d'Aix-la-Chapelle, le plan de Saint-Vital de Ravenne, on n'hésitera pas à croire que, dans le domaine de la décoration murale, des emprunts de même genre furent nombreux. Ils ont péri ; mais ceux de la miniature sont conservés. Quantité de traits orientaux apparaissent dans les manuscrits illustrés de l'époque carolingienne, parmi lesquels il suffira de citer les décors architecturaux, à colonnettes et arcades, encadrant les canons d'Eusèbe en tête des évangiles. On pourrait les croire imités du *Rabulensis* ou du Paris. syr. 33. En réalité, c'est des monastères orientaux de Rome que l'Empereur, grand amateur de manuscrits bibliques, dut recevoir les modèles qu'il mit aux mains de ses scribes et de ses enlumineurs.

Nous pourrions ajouter ici de nombreux détails par où les miniaturistes et les ivoiriers carolingiens se montrent les imitateurs des Orientaux. Nous aurons l'occasion de rappeler l'un ou l'autre tout à l'heure, quand nous parlerons de la période suivante, car ce sont déjà des traits plus cappadociens que syriens.

*
* *

En effet, parmi les motifs que l'Occident emprunte à l'Orient, on voit se produire une évolution qui n'est autre que celle de l'art d'Orient. Au début, les thèmes sont franchement syro-palestiniens. Peu à peu, ils cèdent la place à d'autres, qui leur sont apparentés, mais doivent être considérés comme appartenant à l'art monastique oriental en général, et, en certains cas, à l'art cappadocien proprement dit. Entre ces deux séries d'emprunts, il n'est pas facile de fixer une limite chronologique. Elle reste flottante, et varie suivant les pays, les écoles ou les circonstances.

Cette limite a été placée tout à l'heure entre le neuvième et le dixième siècle. Il se produisit alors un fait nouveau, qui semble avoir eu de grandes conséquences du point de vue de l'art, je veux dire l'affermissement de la puissance byzantine dans l'Italie du sud, d'où suivit une réorganisation de la hiérarchie grecque et la multiplication des centres monastiques dans la Pouille, la Basilicate et la Calabre. Monastères peuplés de moines basiliens, probablement originaires en partie d'Asie Mineure, car ils y transportent des habitudes dont les traces sont encore visibles au mont Latmos et surtout en Cappadoce. Comme en ces régions, ils se plaisent à multiplier les oratoires souterrains et à les décorer de peintures, dont une partie est conservée. Nous les avons signalées tout au commencement de ce chapitre. Il n'y a pas lieu d'y revenir. Mais il faut constater que ces groupements monastiques forment un nouveau

foyer de rayonnement de l'art oriental : un art qui n'est plus précisément celui de la Syrie du sixième ou septième siècle, mais se rapproche beaucoup de celui de la Cappadoce au moyen âge.

L'abbaye de Grottaferrata, fondée par saint Nil (de Rossano, en Calabre), l'an 1004, met les moines basiliens aux portes de Rome. Est-ce par là qu'on doit expliquer la présence de traits cappadociens en deux décorations romaines de cette époque ? Deux cycles narratifs d'une composition analogue à celle des cycles archaïques de Gueurémé, et qui offrent avec eux de nombreuses ressemblances de détail, — bien que, par d'autres côtés, ces peintures puissent être dites vraiment romaines.

A Santa Maria in Pallara, les mages observant l'étoile ont les mêmes mouvements et les mêmes costumes que dans la nouvelle église de Toqale Kilissé ; la ville de Jérusalem, à la scène des Rameaux, est représentée comme à El Nazar, sous la forme d'une tour avec des bustes de spectateurs aux fenêtres ; à la Résurrection de Lazare, on voit l'homme qui se bouche le nez (mais c'est plutôt à la manière du *Rossanensis*), et au Jugement de Pilate la femme du procurateur debout derrière lui (mais pas à la fenêtre), pendant qu'il se lave les mains, comme à Qeledjlar Kilissé.

A Sant'Urbano alla Caffarella, nous retrouvons : la servante debout sur le pas de la porte et observant la scène en soulevant le rideau (mais c'est à l'Annonciation, non à la Visitation, ce qui — nous l'avons dit — constitue vraisemblablement le thème primitif) ; le berger musicien assis à l'écart tandis que l'ange annonce la bonne nouvelle ; l'âne conduit par Jacques et suivi par Joseph dans la Fuite en Égypte (thème non pas syrien, mais cappadocien, — ci-dessus p. 443) ; le massacre des innocents rendu de façon violente, sous les yeux d'Hérode ; l'homme se bouchant le nez à la résurrection de Lazare ; la femme debout derrière Pilate se lavant les mains ; enfin la mise au tombeau et la visite des myrophores, conformes au type cappadocien archaïque.

Bientôt, dans l'Italie méridionale, voici non pas des artistes isolés qui s'inspirent de thèmes importés d'Orient, mais une école latine fondée sous la direction d'Orientaux. Nous parlons de celle que Désidérius, abbé du mont Cassin (élu en 1057, — pape, sous le nom de Victor III, 1086-1087), établit dans son monastère. Il fit venir des maîtres grecs : peintres, mosaïstes, artistes versés dans les arts « du feu », pour apprendre aux Italiens les techniques dont ceux-ci avaient perdu le secret. Parmi ces maîtres, certains venaient de Constantinople ; mais il y en eut aussi qui appartenaient à des milieux monastiques apparentés de très près à ceux de Cappadoce. C'est du moins ce qui ressort d'une de leurs œuvres les mieux conservées : le décor de Sant'Angelo in Formis.

Ce décor fut exécuté en partie par des maîtres byzantins, en partie par leurs élèves

latins. Aux premiers, on doit attribuer les peintures de la façade et du porche, en particulier le médaillon de la Vierge et la grande image de l'archange Michel, qui fut imitée dans une des absides par un disciple, dont la main se trahit à la rudesse de sa manière. Le double cycle intérieur (Ancien et Nouveau Testament) est l'œuvre de Latins, employant des modèles pris de divers côtés. Il en est de franchement occidentaux. Mais certains paraissent empruntés au répertoire cappadocien. Citons entre autres : Hérode ordonnant le massacre des innocents ; le Baptiste prêchant, et montrant la hache au pied de l'arbre ; la Résurrection de Lazare, avec les deux hommes qui se bouchent le nez du même geste qu'à Qeledjlar ; la Guérison de l'aveugle en deux épisodes ; l'Entrée à Jérusalem ; le Lavement des pieds ; le Jugement de Pilate, avec la tête de la femme à la fenêtre comme à Qeledjlar ; la Mise au tombeau et les Myrophores, deux scènes où le sarcophage à strigilles montre l'adaptation du thème par les Occidentaux[1]. La plupart de ces images doivent être rapprochées non de peintures cappadociennes archaïques, mais de celles qui ont déjà subi plus ou moins l'influence de Constantinople : Qeledjlar ou la nouvelle église de Toqale Kilissé. Cela est particulièrement sensible au Baptême. On n'en sera pas surpris, puisque l'on est dans la seconde moitié du onzième siècle. Malgré quelques archaïsmes (convives couchés à la Cène), les modèles de Sant'Angelo in Formis suivent le mouvement qui entraîne l'art monastique d'Orient et celui de Cappadoce.

Au douzième siècle se crée en Sicile, encore avec le concours des Orientaux, l'école de mosaïstes qui ornera les somptueux édifices des rois normands. Le décor de l'abside de Céfalu (1148) est conçu et exécuté par des Grecs. On y retrouve la profondeur et la majesté des plus nobles créations de Constantinople. Byzantine encore et de tendance toute théologique est la décoration de la Martorana. Celle de la Chapelle palatine, à Palerme, est due à des mains diverses, partie orientales, partie occidentales. Parmi les œuvres des premières, il faut citer une Nativité dont la composition reproduit, à peu de chose près, celle de Qarabach Kilissé, qui lui est antérieure de moins d'un siècle. A la cathédrale de Monréale, vers 1180, des Siliciens s'efforcent, dans l'abside, de rivaliser avec les décorateurs de Céfalu ; mais dans les nefs, ils ajoutent un immense cycle narratif, qui se rattache à celui de Sant'Angelo in Formis et, par là, à ceux de Cappadoce.

Vers le même temps, à l'autre extrémité de la péninsule, Venise voit croître, en même temps que sa richesse et sa puissance, l'éclat de sa production artistique. Elle aussi s'adresse à l'Orient. C'est avec Constantinople surtout qu'elle est en relation étroite. Mais elle n'ignore pas les thèmes de l'art monastique, car c'est elle qui les

1. Pour plus de détails, on nous permettra de renvoyer à notre étude : *Le cycle iconographique de Sant'Angelo in Formis*, dans *La Voix des monuments*, 1930, p. 260-280, pl. LIII-LVII.

propagera bientôt dans tout le nord de l'Italie. Sous son influence, on verra naître cette *maniera bisantina*, qu'il serait plus juste d'appeler *maniera orientale*, dont les œuvres, souvent anonymes, ont acclimaté en Italie quantité de thèmes orientaux et cappadociens et ont préparé la voie aux progrès des âges suivants. Un Torriti et un Cavallini à Rome, un Duccio à Sienne, un Giotto à Florence et Padoue, ont revêtu d'un charme nouveau les vieux thèmes que leur transmettaient leurs prédécesseurs; mais bien souvent la donnée iconographique est celle-là même que ceux-ci ont empruntée à l'art d'Orient et de Cappadoce. C'est chose bien connue, sur laquelle il n'est pas nécessaire d'insister et nous pouvons passer à l'art occidental des pays francs et germaniques.

*
* *

Dans ces régions, ne se voient pas des foyers de rayonnement comparables aux ateliers du mont Cassin, de Sicile ou de Venise. Il semble que, d'abord, les contacts avec l'Orient sont dus surtout à l'action de personnes isolées. Les pèlerinages, le commerce privé, les ambassades échangées entre les souverains et l'empereur de Constantinople ou les califes, font pénétrer beaucoup d'objets orientaux. Mais c'est au temps des Croisades, de la fin du onzième siècle à la fin du treizième, que le contact avec l'Orient devient à la fois plus fréquent et plus étroit. Il s'établit alors entre les rives extrêmes de la Méditerranée un va-et-vient, comme il ne s'en est plus vu jusqu'à l'âge moderne. Et c'est justement le temps où l'art d'Occident connaît le magnifique essor de l'époque romane. Coïncidence qui suffirait, à elle seule, à prouver une dépendance, laquelle, d'ailleurs, se reconnaît à de multiples indices. Les échanges sont mutuels : on verra des architectes seldjoucides s'inspirer de constructions des Croisés, ou des miniaturistes syriens emprunter des traits à l'iconographie occidentale [1]. Mais bien plus nombreux sont les emprunts des iconographes latins aux Orientaux. Nous allons en donner quelques exemples.

Mais d'abord observons qu'outre ces contacts directs avec l'Orient, les pays d'Occident en eurent d'indirects, par l'intermédiaire de l'Italie. C'est par cette voie que furent introduits en France des types orientaux comme ceux du crucifix vêtu de Lucques ou du saint Michel du mont Gargan [2]. En voici encore un exemple typique, qui va nous montrer comment le décor des absides archaïques de Cappadoce, ce Christ en majesté entre les quatres animaux, — qu'avait connu l'Égypte, mais que

1. Voir dans notre volume : *Les miniatures du manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, p. 41 : *L'influence occidentale*.

2. Voir Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, p. 251-262 (et, pour le deuxième sujet, la dissertation citée ci-dessus, p. 456, n. 4).

propagera bientôt dans tout le nord de l'Italie. Sous son influence, on verra naître cette *maniera bisantina*, qu'il serait plus juste d'appeler *maniera orientale*, dont les œuvres, souvent anonymes, ont acclimaté en Italie quantité de thèmes orientaux et cappadociens et ont préparé la voie aux progrès des âges suivants. Un Torriti et un Cavallini à Rome, un Duccio à Sienne, un Giotto à Florence et Padoue, ont revêtu d'un charme nouveau les vieux thèmes que leur transmettaient leurs prédécesseurs; mais bien souvent la donnée iconographique est celle-là même que ceux-ci ont empruntée à l'art d'Orient et de Cappadoce. C'est chose bien connue, sur laquelle il n'est pas nécessaire d'insister et nous pouvons passer à l'art occidental des pays francs et germaniques.

*
* *

Dans ces régions, ne se voient pas des foyers de rayonnement comparables aux ateliers du mont Cassin, de Sicile ou de Venise. Il semble que, d'abord, les contacts avec l'Orient sont dus surtout à l'action de personnes isolées. Les pèlerinages, le commerce privé, les ambassades échangées entre les souverains et l'empereur de Constantinople ou les califes, font pénétrer beaucoup d'objets orientaux. Mais c'est au temps des Croisades, de la fin du onzième siècle à la fin du treizième, que le contact avec l'Orient devient à la fois plus fréquent et plus étroit. Il s'établit alors entre les rives extrêmes de la Méditerranée un va-et-vient, comme il ne s'en est plus vu jusqu'à l'âge moderne. Et c'est justement le temps où l'art d'Occident connaît le magnifique essor de l'époque romane. Coïncidence qui suffirait, à elle seule, à prouver une dépendance, laquelle, d'ailleurs, se reconnaît à de multiples indices. Les échanges sont mutuels : on verra des architectes seldjoucides s'inspirer de constructions des Croisés, ou des miniaturistes syriens emprunter des traits à l'iconographie occidentale [1]. Mais bien plus nombreux sont les emprunts des iconographes latins aux Orientaux. Nous allons en donner quelques exemples.

Mais d'abord observons qu'outre ces contacts directs avec l'Orient, les pays d'Occident en eurent d'indirects, par l'intermédiaire de l'Italie. C'est par cette voie que furent introduits en France des types orientaux comme ceux du crucifix vêtu de Lucques ou du saint Michel du mont Gargan [2]. En voici encore un exemple typique, qui va nous montrer comment le décor des absides archaïques de Cappadoce, ce Christ en majesté entre les quatres animaux, — qu'avait connu l'Égypte, mais que

1. Voir dans notre volume : *Les miniatures du manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, p. 41 : *L'influence occidentale*.

2. Voir Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, p. 251-262 (et, pour le deuxième sujet, la dissertation citée ci-dessus, p. 456, n. 4).

bannissait Constantinople, — est entré dans l'art nouveau en passant par Sant'Angelo in Formis.

Dès avant l'époque romane, un thème presque en tout semblable à celui-là se voit aux Évangiles de Lothaire (Paris. lat. 266). Le Christ est entouré d'une *mandorla* que cantonnent les quatre animaux, mais ils ne sont pas dans l'ordre consacré en Cappadoce; le Sauveur est assis, mais sur le globe, comme dans les mosaïques romaines et ravennates du sixième siècle, non sur le trône cappadocien. C'est un vieux modèle, rattaché à des origines lointaines. Mais dans l'art roman, le thème — extrêmement fréquent — est tout à fait celui de la Cappadoce archaïque[1]. Nous n'en serons pas surpris, si nous nous rappelons que l'atelier de Désidérius transporta ce thème dans l'abside de Sant'Angelo in Formis; que Cluny, dont les rapports avec le mont Cassin étaient fréquents, le reçut à son tour et le propagea. Il orna l'abside de la grande église aujourd'hui détruite de Cluny. Mais nous pouvons le voir en d'autres monuments conservés jusqu'à nos jours : au prieuré de Saint-Gilles de Montoire, à Saint-Savin, à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers[2]. Les sculpteurs s'en emparèrent à leur tour. Ils en firent l'ornement habituel des tympans aux porches d'églises, après que l'exemple en eût été donné au portail central de Chartres : citons seulement, parmi bien d'autres, les tympans du Mans, de Bourges (porche méridional), de Notre-Dame-du-Port de Clermont, de Bourg-Argental, de Charlieu, d'Arles[3]. Puis les émailleurs limousins en firent l'ornement ordinaire des plats de reliure des Évangéliaires, qui finirent par en prendre le nom de « Majesté ». Le musée de Cluny, à Paris, en possède de très beaux exemplaires.

Le deuxième trait qui nous a servi à caractériser les décorations archaïques de Cappadoce (chapitre III), ce sont les cycles narratifs, de forme épisodique et populaire, en grande partie empruntés aux apocryphes. Sans qu'on puisse dire si l'idée

1. Sauf toutefois les noms, trop mystérieux pour ne pas dérouter les artistes latins. A défaut de ces noms, ils conservent les sigles A Ω qui attestent l'origine orientale.

2. Sous la Vierge de l'abside, peinte à la fin du XIIe siècle, on reconnaît un Christ en majesté qui occupait la même place à l'origine. Peut-être les quatre animaux manquaient-ils, — comme ils manquent d'ailleurs à Berzé-la-Ville. Mais c'est là un accident : le motif essentiel reste le même qu'en Cappadoce.

3. Voir dans Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, p. 381-391, ce que l'on peut appeler la lignée du tympan de Chartres. M. Mâle rattache ce tympan à celui de Moissac et, par là, à la célèbre miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever. Mais dans cette miniature (certainement imitée d'un modèle oriental), on ne trouve pas le Christ cappadocien : il est assis sur le globe, non sur le trône ; il ne bénit pas de la main droite, mais présente le médaillon de l'agneau ; de la main gauche, il tient le sceptre et non le livre. Par tous ces traits, les tympans romans, y compris celui de Moissac, se distinguent de la miniature et se conforment au type cappadocien. Nous croyons volontiers que le sculpteur de Moissac a pris à l'Apocalypse de Béatus l'idée d'entourer des vingt-quatre vieillards l'image du Christ en majesté, mais cette image, il l'a reçue, par le mont Cassin, de la Cappadoce.

en a été prise directement en Orient ou par l'intermédiaire de l'Italie, il est manifeste que les mêmes tendances apparaissent chez les imagiers romans, qu'ils soient peintres, verriers, ou sculpteurs. L'œuvre des peintres a presque toute péri, mais il en reste de beaux spécimens à Saint-Savin, dans la vallée du Loir, au Liget, et ailleurs. Celle des verriers est mieux conservée, et l'on connaît ces vitraux du douzième siècle où l'histoire de Jésus et des saints est racontée en une série de médaillons étincelants. Nous citerons tout à l'heure ceux de Chartres. Enfin les sculpteurs romans nous ont laissé aux chapiteaux des cloîtres et des églises, aux frises qui ornent les porches, des suites de scènes comparables à celles de la Cappadoce, où la ressemblance n'est pas seulement dans le choix des sujets et la composition d'ensemble. Dans le détail, il y a souvent des scènes qui trahissent une imitation directe.

Un exemple des plus typiques est celui du Baptême. Au portail occidental de Chartres, dans un vaste cycle sculpté qui commence par l'Enfance de la Vierge d'après l'apocryphe, et une Enfance de Jésus semblable par l'esprit à celle de Cappadoce, mais différente par la forme, on trouve un Baptême purement cappadocien. Le même Baptême apparaît encore au linteau du porche sud de Notre-Dame-du-Port à Clermont (où il est surmonté, au tympan, par le Christ en majesté entre les quatre animaux!). On y voit tous les traits caractéristiques de nos peintures archaïques : la cloche d'eau, le geste pudique de Jésus fait à deux mains. Une seule différence : en raison de la forme du linteau, le manque d'espace a forcé l'ange à ployer le genou : attitude familière à l'église latine, non à l'Orient, et qui laisse deviner l'adaptation du modèle par un occidental.

On pourrait citer beaucoup d'autres exemples du Baptême de type cappadocien dans l'art roman ; au portail du Mans, sur la cuve baptismale, en bronze, d'Hildesheim, etc. Dans la cuve baptismale de Saint-Barthélemy, à Liége, ce n'est plus le type archaïque, c'est le cycle du Baptême de la nouvelle église de Toqale Kilissé que l'on croirait copié, au début du douzième siècle, par l'orfèvre Rénier de Huy. Il en a reproduit les gestes, les souples attitudes, les formes harmonieuses des draperies aux longs plis parallèles, et jusqu'aux légendes, — mises en latin, naturellement. Il a conservé la cloche d'eau ; mais, comme à Toqale Kilissé, il a donné à Jésus le geste de bénédiction. Seulement il ne le rend pas de la même façon. Dans la fresque cappadocienne, c'est l'eau que Jésus bénit (ci-dessus, p. 423). Nuance subtile, qui n'a pas été comprise. A Liége, le geste fait droit devant la poitrine n'a plus d'objet. Contresens qui trahit encore une fois l'imitation.

Autre erreur fréquente en Occident : on prend le voile qui couvre les mains des anges pour les vêtements du Seigneur. Dans un vitrail du douzième siècle, à Chartres, où reparaît la cloche d'eau, où le geste de bénédiction du Christ est exactement

rendu, l'ange tient avec respect la tunique de Jésus. Une méprise qui se continuera, de façon ordinaire, à l'époque gothique, et à laquelle s'ajoutera parfois (comme au porche de la cathédrale de Lyon) l'étrange idée de faire verser, par saint Jean, l'eau d'une écuelle sur la tête du baptisé.

Il arrive aussi que du voile des anges on fasse des linges pour essuyer le corps du Sauveur. Une dalle de Maredsous montre l'ange non pas à côté de Jésus, — car la place manquait, — mais descendant du ciel en tendant à deux mains, avec un naïf empressement une serviette aux bords frangés.

Nous ne nous arrêterons pas à la Nativité, souvent imitée, avec l'épisode du bain de l'Enfant, par les sculpteurs romans. Rappelons seulement ces deux chapiteaux, dans l'abside romane de la cathédrale de Lyon, où l'on voit d'une part l'histoire de la main desséchée, d'autre part les deux femmes baignant l'Enfant dans une vasque semblable à celle de nos peintures.

Une des scènes les plus caractéristiques des cycles archaïques en Cappadoce est la Crucifixion. Particulièrement typique est la manière dont les larrons sont fixés à la croix. Cette manière, avons-nous dit, a une origine lointaine, et elle a été imitée de bonne heure en Occident dans une série d'ivoires carolingiens. Mais le Christ y portait la tunique, ce qui distinguait ces images de celles de Gueurémé. Or, sur la couverture en ivoire d'un évangéliaire d'Augsbourg, aujourd'hui à Munich, on voit une Crucifixion presque identique à celle de Cappadoce : la figure de Jésus, celles de la Vierge et de saint Jean, les larrons (à très peu de chose près), sont ceux de maintes petites chapelles de Gueurémé. Le Soleil et la Lune ne manquent pas ; mais, — seule liberté qu'ait pris l'artiste, — pour les mettre à l'unisson des autres personnages, il les a fait pleurer [1].

Par ce rapprochement, on devine un des véhicules qui servirent à transporter les thèmes iconographiques d'Orient en Occident : je veux dire les ivoires. Car il est manifeste que les ivoiriers, tant carolingiens que romans, ont eu à leur disposition des ivoires orientaux et qu'ils s'en inspiraient. Les variations des modèles se reflètent dans les imitations. Au Christ vêtu des hautes époques succède le Christ nu de la Cappadoce archaïque.

Qui voudrait d'autres exemples de scènes où la ressemblance implique une dépendance certaine, pourra consulter le chapitre de M. Mâle auquel nous renvoyions tout à l'heure. Prenons seulement ce tympan de la Charité-sur-Loire [2], où l'on voit trois scènes que l'on croirait empruntées à la Cappadoce archaïque. En haut, une Transfiguration, sans les trois collines, avec tous les personnages sur un même plan,

1. Voir notre *Voix des monuments*, 1930, pl. L, où l'on trouvera réunis l'ivoire de Munich et la Crucifixion de la chapelle de Gueurémé.

2. Mâle, *XIIe siècle*, p. 97, fig. 88.

Jésus dans une gloire ovale, posée sur le sol, comme à la chapelle 6 de Gueurémé, à El Nazar, à l'ancienne église de Toqale Kilissé. Les apôtres effrayés se voilent les mains comme à Tchaouch In. En-dessous, l'Adoration des mages et la Présentation. Dans la première scène, la Vierge est assise sur un trône, Joseph debout derrière elle, les mages s'avancent alignés : tout cela est conforme au type archaïque (chapelle 8 de Gueurémé, Saint-Eustathe). Ils offrent leurs présents d'un air solennel comme à Saint-Théodore; ils ont les mains voilées comme dans cette église et à Qeledjlar. Enfin, la Présentation rappelle étonnamment celle d'El Nazar : même procession ascendante qui culmine dans la petite figure de Jésus élevée à bras tendus au-dessus de l'autel.

Pour en finir avec l'époque romane, citons un ensemble français où, de même qu'à Sant'Angelo in Formis, apparaît l'éclectisme de nos artistes, empruntant à des sources diverses, les unes occidentales, les autres appartenant aux différentes parties de l'Orient : Byzance et Cappadoce : je veux parler des vitraux de la façade occidentale à Chartres, œuvre des verriers de Suger qui ont déroulé là toute une vie du Christ [1]. Annonciation, Annonce aux bergers, Présentation, Fuite en Égypte, Baptême, Entrée à Jérusalem, sont voisines des compositions cappadociennes archaïques. D'autres scènes, comme le Lavement des pieds et surtout la Descente de croix, leur sont identiques. Mais à la Transfiguration c'est le type byzantin qui est reproduit — ou celui des églises à colonnes de Gueurémé. A la Crucifixion, l'ensemble de la scène, et surtout le personnage de Jésus, la tête inclinée sur l'épaule, le corps fortement déhanché à droite, est certainement copié sur un modèle dérivant du même original que la peinture de Qarabach Kilissé : encore un emprunt à l'iconographie byzantino-cappadocienne.

A voir cette série, on ne doutera pas que les peintres verriers français du douzième siècle aient eu entre les mains des modèles venus d'Orient. Et, naturellement, on pense à des émaux, car ils les ont certainement étudiés : c'est d'eux qu'ils ont appris les secrets de la couleur. Et n'est-ce pas le cloisonnement des émaux qui leur a suggéré l'idée d'enfermer un sujet dans un réseau de vergettes de plomb ?

Ils ont eu aussi d'autres modèles, par exemple ces tissus historiés que possèdent en si grand nombre nos trésors de cathédrales. Car leur manière de présenter des sujets animés, en des médaillons se détachant sur un fond chatoyant de mosaïque ou d'arabesques, paraît emprunté aux étoffes historiées où l'on rencontre souvent un parti semblable.

1. On trouvera reproduites dans le livre de M. Mâle, chap. II-IV, la plupart des scènes que nous citons.

Ainsi, par mille objets mobiliers : riches manuscrits, — qui ont eu un rôle considérable, mais non pas unique, — icones, ivoires, émaux, coffrets et vases en métal repoussé, tissus historiés, les vieux thèmes iconographiques de l'Orient pénétraient, dès avant les Croisades, dans les ateliers occidentaux. Ils y affluent au douzième siècle. Nos artistes s'en emparent avidement. Dans leur ardeur à créer un art nouveau, expressif et concret, touchant et accessible à la foule, qui caractérise la magnifique poussée de la période romane, ils vont de préférence aux modèles de l'art populaire oriental, où ils trouvent un esprit pareil au leur. Ils les exploitent largement, parfois les reproduisant tels quels, parfois les adaptant au gré de leur fantaisie ou de leurs conceptions religieuses.

Ils lèguent ces mêmes thèmes à leurs successeurs de l'âge gothique, qui en usent avec une plus grande liberté d'esprit, mais souvent avec non moins de fidélité. Un vitrail du treizième siècle au Mans nous montre un bain de l'Enfant exactement pareil (mais avec une correction déjà notée ailleurs : une femme ployant les genoux) à celui des églises à colonnes de Gueurémé [1]. Un bas-relief du Bourget, en Savoie [2], reproduit à très peu de chose près la Descente de Croix de Qeledjlar Kilissé et celle moins complète de l'ancienne église de Toqale Kilissé. Et si l'on veut un exemple pris hors de France, nous citerons une Entrée à Jérusalem du début du treizième siècle à la cathédrale de Gurk en Carinthie, qui est exactement celle de la Cappadoce — et du *Rossanensis* — avec son Christ assis (non à califourchon), ses deux gamins sur l'arbre, ses têtes aux fenêtres de Jérusalem [3].

D'une façon générale, l'art gothique, plus raisonneur, plus spéculatif, donnera la préférence aux modèles byzantins sur les modèles de l'art monastique et cappadocien. Il suit d'ailleurs en cela le mouvement même de l'art d'Orient que nous avons vu, en Cappadoce, puis dans la miniature syriaque, se laisser avec le temps, influencer par Byzance. Mais, par le second des exemples que nous venons de citer, celui de la Descente de Croix, on constate que les thèmes archaïques ne sont pas abandonnés de l'art gothique. Byzantines ou cappadociennes, les sources orientales lui restent ouvertes, et, par lui, elles continueront longtemps encore d'alimenter l'art chrétien de l'Europe entière.

Un mouvement parallèle se peut suivre en Italie. Nous avons dit comment la *maniera bisantina* conduisit à la haute renaissance. De celle-ci, à son tour, sortit la Renaissance tout court. Sans doute, à partir de cette dernière période, l'art italien

1. Voir Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, nouv. éd., 1902, p. 249, fig. 87.

2. Même ouvrage, p. 269, fig. 90.

3. D'autres parties du décor ne sont pas moins typiques. On y voit, par exemple, une série de médaillons enchaînés dans un entrelacs se détachant sur un fond varié, comme à la figure 111, ci-dessus, en tête du chapitre XXXI.

et, à son exemple, celui de l'Europe, puise à des sources nouvelles. Mais si l'art se modifie, le fond de l'iconographie, en bien des cas, reste inchangé. Si fiers qu'ils soient de leur génie, les grands créateurs de la Renaissance ne peuvent se libérer des vieux thèmes qui leur sont légués par la tradition. Le Baptême de Verrocchio, à Florence, conserve les anges aux mains voilées de l'iconographie syrienne et cappadocienne. L'Ascension du Pérugin, au musée de Lyon, est construite suivant le type du *Rabulenssis*. Dans le saint Michel terrassant le démon, de Raphaël, survit la vieille image copte. Et ne retrouvera-t-on pas jusque dans la Dispute du Saint Sacrement la Déisis qui ornait des absides à Gueurémé, Taghar et Souvech?

Or, cette vieille tradition, dont les origines se confondent avec celles de l'art chrétien en Orient, c'est à l'art monastique que nous devons sa conservation plus que millénaire. Il l'a sauvée lors de la redoutable crise iconoclaste. Par lui, l'art du moyen âge oriental se rattache à l'art syro-palestinien du quatrième au sixième siècle. Par lui, l'art de notre moyen âge occidental plonge quelques-unes de ses racines dans ce même passé lointain. Vérité que l'on était bien obligé de constater autrefois, mais dont on s'étonnait. On était surpris de voir reparaître après des siècles, et bien loin de leur pays d'origine, les thèmes des ampoules palestiniennes et des ivoires syriens. On ne comprenait pas que l'art chrétien d'Occident, à chacun des renouveaux qui marquèrent les étapes de sa longue histoire, le carolingien, l'ottonien, le roman en France, la haute renaissance en Italie, semblât toujours chercher son inspiration dans ces mêmes régions éloignées. Comment ne prenait-il pas plutôt ses modèles parmi les œuvres, alors accessibles et de qualité bien supérieure, de l'art chrétien primitif d'Occident. Pourquoi, en particulier, les sculpteurs romans du midi de la France n'empruntaient-ils pas — plus qu'ils ne firent — leur iconographie aux anciens sarcophages chrétiens qu'ils trouvaient en si grand nombre dans toute la vallée du Rhône? Pourquoi les peintres ne s'inspiraient-ils pas des œuvres proprement byzantines dont le rayonnement, aux onzième et douzième siècles, devait effacer celui des anciens produits de l'art syrien?

La découverte et l'étude des églises rupestres de Cappadoce ont donné la clé de l'énigme. Par elles on a su que cet art syro-palestinien n'était point mort au temps de l'iconoclasme, qu'il avait au contraire conservé une admirable vitalité et une grande puissance d'expansion. C'était un art vivant au moyen âge, et il est naturel que les artistes occidentaux se soient adressés à lui plutôt qu'à l'art chrétien primitif romain, dont les produits n'étaient plus que des œuvres mortes. C'était un art simple, franc, touchant; et l'on comprend qu'il ait exercé, sur nos artistes du onzième et du douzième siècle, plus d'attirance que les hautes productions de l'art théologique byzantin.

Voilà ce que les fresques de Cappadoce nous rendent maintenant parfaitement intelligible. Comblant une lacune où ne s'inséraient jadis que des œuvres dispersées, rares et fragmentaires, elles nous montrent la continuité de l'art chrétien oriental à travers les âges; elles nous permettent d'en suivre le développement depuis Doura jusqu'à Qahrié Djami, la Macédoine et la Russie d'une part, et, d'autre part, jusqu'à l'art roman et à l'art gothique, jusqu'à l'art du Trecento, même jusqu'au Pérugin et à Raphaël. C'est le grand service que la découverte des peintures cappadociennes a rendu à l'Histoire de l'Art.

Fig. 114. — Le cerf de saint Eustathe à Guéik Kilissé.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

TOME PREMIER (PREMIÈRE PARTIE)

P. 29, l. 4 du bas. Lire : sud-ouest. (V. t. II, 1, p. 100, n. 1.)

P. 54, l. 6-8. Corriger par t. II, 1, p. 187, n. 4.

P. 69, l. 9-11. Le symbolisme des quatre animaux est trop nettement affirmé. En fait, le décorateur ne prétendait pas représenter ici les quatre évangélistes, mais bien les êtres mystérieux vus par le prophète. Néanmoins la valeur symbolique de ces figures n'est pas étrangère à sa pensée puisque, suivant un usage qui remonte au cinquième siècle, il leur met le livre entre les mains. — Sur la question des noms cappadociens des quatre animaux, voir nos volumes : *La voix des monuments*, 1930 p. 250-259, et *La voix des monuments, N. S.*, 1938, p. 175-176, et ci-dessus, t. II, 2, p. 430, 461-462.

P. 75, n. 2. Voir la rectification, ci-dessus, t. II, 2, p. 440, n. 3.

P. 78, n. 1. A propos du carré magique SATOR, renvoyer maintenant aux études réunies dans notre *Voix des monuments, N. S.*, 1938, p. 38-94, et plus particulièrement p. 54-57 (sur les noms cappadociens des bergers tirés du carré magique).

P. 78, l. 19. A propos des noms des mages ajouter la note suivante :

Ces noms sont ceux que l'on trouve dans le *Livre arménien de l'Enfance*, XI, 1 : « voici que les mages d'Orient, qui étaient partis de leur pays et s'en étaient allés avec une armée nombreuse, arrivèrent en la ville de Jérusalem après neuf mois. Ces < trois > rois des mages étaient aussi trois frères. Le premier était Melkon, roi des Perses. Le second était Gaspard, roi des Hindous. Le troisième était Balthasar, roi des Arabes. » (P. Peeters, *Évangiles apocryphes*, t. II, Paris, 1914, p. 131). Texte parallèle au chap. V, 10 (*id.*, p. 97) à l'occasion de l'annonce faite aux mages. Sur l'âge du livre, que le P. Peeters estime traduit du syriaque et antérieur au onzième siècle, voir son *Introduction*, p. XLVI ; sur les noms des mages, p. XLVIII. — On peut voir sur toute cette question des mages, *Byzantion*, t. XIV, 1939, p. 96-108. (A la p. 101, M. Hadzidakis cite des noms équivalents dans un manuscrit géorgien du Xe-XIe siècle.)

P. 88, n. 4. Voir les précisions et références données ci-dessus, t. II, 2, p. 445.

P. 140. Sur la forme primitive de cette chapelle, notamment sur la présence des trois absides, voir les doutes émis ci-dessus, t. II, 2, p. 415, n. 1.

P. 141, l. 19-20. La scène des *Reproches à Marie* ne doit pas être supposée ici, car elle est étrangère aux décorations archaïques. Voir ci-dessus, t. II, 2, p. 419-420 et 420, n. 1. Voir aussi p. 417, n. 2. Il semble qu'il faut supposer un fragment de la *Nativité* qui ne pouvait guère manquer et qui, débordant sur l'autre paroi, a peut-être été remplacée partiellement par des figures isolées.

P. 143, l. 14-15. Sur la date du décor au plafond de la salle postérieure et sur son caractère iconoclaste, voir ci-dessus, t. II, 2, p. 412.

P. 153, l. 4-5. Saint Pantéléimon paraît tenir la croix des martyrs, non le stylet des anargyres.

P. 164. Il est certain que beaucoup de graphies barbares, dans cette église, tiennent à des bévues du peintre qui ne comprenait pas ce qu'il écrivait. Mais il n'est pas impossible que certaines soient imputables aux modèles qu'il avait entre les mains et qu'elles doivent s'expliquer par l'influence de la langue vulgaire. Dans la graphie Βηχοτρ, l'emploi du χ et la métathèse des deux lettres suivantes peuvent l'un et l'autre représenter des prononciations populaires (de même, t. II, p. 266, la finale de ὀηπονς). D'une façon générale, il semble que la langue vulgaire doive être reconnue dans les légendes et inscriptions des églises rupestres plus que nous ne l'avons fait, surtout au cours du tome Ier, 1ère partie. Ainsi l'on nous a blâmé — peut-être avec raison — de considérer κίδεψις (I, p. 132, 137) comme une graphie fautive : ce serait la véritable forme de la langue du temps. Mais, comme on trouve vers la même époque : κίδευσις (I, p. 283), il est difficile de décider quelle est la bonne, quelle est la mauvaise graphie. Sans doute vaudrait-il mieux se borner à distinguer, en dehors des bévues et distractions évidentes, entre formes vulgaires et formes littéraires. La difficulté est qu'elles sont étrangement mêlées, souvent dans la même église. Quel langage prétendait parler le peintre ?

P. 165, l. 19-20. Dans ΑΥΠΤΗϹ (αὐτῆς), on retrouve le même phénomène qui, p. 265, dans le nom du Baptiste, prononcé Βαυτιστής, a fait introduire un π pour donner : Βαυπτηστής. C'est encore une prononciation populaire. Voir, au *Répertoire général*, sous le mot : *Philologie*, d'autres exemples analogues.

P. 217, n. 5. A propos de ЄϹV, on ne doit pas supposer une dittographie, mais bien une forme populaire. (Voir t. II, p. 70, n. 3, et comparer t. I, p. 149, n. 1 ; 559, n. 5.)

P. 222, n. 5. De l'observation précédente, il résulte que le peintre a bien voulu écrire : χε εσυ.

P. 245, l. 14-20. Pour l'identification des six saintes : Eudokia, Marina (pour Maria), Anna, Parascévé, Anastasia, Eupraxia, voir notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1933, p. 302.

P. 256, l. 7-8. La main droite de saint Pantéléimon (en partie détruite par une éraflure) ne fait pas le geste de l'allocution. Elle tenait le stylet dont l'extrémité supérieure est parfaitement visible. L'objet tenu dans la main gauche doit être un coffret à onguent plutôt

qu'un livre (ce dernier, dans la main des évêques voisins, est plus volumineux). Mêmes observations pour la figure de saint Hermolaos (stylet nettement indiqué).

P. 276, av. dern. l. Au lieu de : et des couteaux, lire : deux couteaux à lame légèrement courbe et deux fourchettes à dents rectilignes, longues et très rapprochées. — Sur la question des couteaux et des fourchettes, puis (dans les églises à colonnes) des couverts de table, dans les peintures cappadociennes, voir notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 243-248, et *Byzantion*, t. XIV, 1939, p. 110-112.

P. 293, av. d. l. Les pluriels : μυροφορε (= μυροφόροι), κοφινες (= κόφινοι), le masculin δειπνος sont des formes populaires. Le dernier est devenu en quelque sorte usuel dans la langue ecclésiastique pour désigner la sainte Cène (ὁ δεῖπνος ὁ μυστικός).

TOME PREMIER (DEUXIÈME PARTIE)

P. 306-307. Voir, pour l'inscription 34, les restitutions proposées par le R. P. Grumel dans les *Échos d'Orient*, t. XXXII, 1933, p. 359.

P. 309, l. 4. Lire : τὸν.

P. 329-330. Noter qu'aux deux scènes de l'Observation de l'étoile et de l'Adoration, les mages sont nimbés, ce qui est exceptionnel. Sur cette anomalie et sur l'emploi du nimbe dans la nouvelle église de Toqale Kilissé, voir notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 242-243 et 306.

P. 333. A la scène de Jésus dans le temple, les docteurs sont nimbés, à la manière hellénistique, comme principaux acteurs du drame. Il en sera de même des larrons à la Crucifixion (p. 346). Même usage antique du nimbe pour les figures symboliques : Égypte, à la Fuite (p. 332) ; rois des nations à la Pentecôte (p. 353-354). Mêmes références que ci-dessus, à l'addition précédente.

P. 346, n. 1. Dans **MΔΙ**, le ι final n'est pas le fait d'une distraction. C'est un exemple singulier du ι démonstratif (οὑτοσί, αὐτηί). — Dans le génitif **CO**, il n'y a pas omission de υ : c'est encore une forme populaire qui se rencontre, dès une haute époque, dans les génitifs en ου (prononcés : ο).

P. 348, n. 1. **OTOC** (= οὗτος) n'est pas une distraction : c'est un autre exemple de la même prononciation vulgaire.

P. 354, n. 3. **ΘPANO** est encore un exemple de génitif populaire.

P. 357. Pour la façon dont sont représentés les apôtres transportés dans les airs et pour la restitution des mots manquant dans la légende, voir ci-dessus, t. II, 2, p. 419, n. 1.

P. 375, l. 11. Il ne faut pas considérer : το μαθιτην, comme un datif anormal. C'est un exemple de l'emploi, dans la langue vulgaire, de l'accusatif pour le datif, avec chute du ν final dans l'article.

P. 376, l. 3, 5. Les pluriels θῦριες, πυλες sont des formes vulgaires.

P. 388, l. 17. A la Cène, les couteaux et les fourchettes sont accouplés, mais pas de manière à former des couverts individuels : à Qaranleq Kilissé, il y en a trois seulement pour tous les convives. C'est ainsi qu'on les trouve, à la même scène, dans le Psautier Barberini qui est de la fin du onzième siècle (voir Millet, *Iconographie de l'Évangile*, fig. 278).

P. 397, n. 1. Boéthos n'est pas inconnu aux Synaxaires. Il figure, comme compagnon de sainte Théodule, au 18 janvier, non seulement aux Synaxaires de Nikodimos et de Doukakis, mais aussi au Synaxaire de Sirmond, où son nom a été pris par l'éditeur pour un nom commun (*Synax. Eccl. Constantinop.*, col. 402, 3). Voir *Échos d'Orient*, t. XXXII, 1933, p. 359.

P. 399, l. 24. Saint Pantéléimon tient dans la main droite un stylet, attribut des anargyres.

P. 401, l. 2-3. Joseph tient l'encensoir et la pyxide, attributs des diacres. Compléter la correction à ce passage (t. I, 2, p. 605) par notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 285, n. 3.

P. 433. Pour la résolution de la quatrième série de sigles, voir t. II, p. 312, n. 1.

P. 436, n. 4. Les corrections et compléments apportés à cette note, à la fin du volume, p. 605-607, doivent désormais être remplacés par notre étude sur l'attribut des diacres, *La voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 283-296, où toute cette matière a été reprise.

P. 442, l. 8. Le Père René Mouterde (*Mél. Univ. Saint-Joseph*, t. XVI, Beyrouth, 1932, p. 259) lit ainsi la légende de la scène des *Enfants dans la fournaise* : Αγγελος πεδας εγρος ισιν (= ὑγρὸν ἴησιν, répand la fraîcheur sur les enfants). Comme sens, c'est à peu près l'équivalent de Dan., 3, 50 : (ἄγγελος) ἐποίησεν τὸ μέσον τῆς καμίνου ὡς πνεῦμα δρόσου διασυρίζον. Dans le mot εγρος, on aurait encore un exemple d'alternance entre le son i et le son é et de changement de déclinaison, le tout attribuable au parler vulgaire. — Voir d'autres suggestions au même endroit.

P. 457-458. Dans l'image portant le titre Ο ΤΗΜΙΟC CΤΑΒΡΟC, le personnage qui tient la croix n'est pas Jésus-Christ, mais bien Simon le Cyrénéen, car il n'a pas le nimbe crucigère. Ayant porté la croix à la place de Jésus, il est tout désigné pour la présenter ici à l'adoration des fidèles. Car c'est à la croix que va l'hommage des trois donateurs. Noter que, dans cette église, ainsi qu'à Qeledjlar et à l'ancienne nef de Toqale Kilissé, Simon est représenté, au Chemin de croix, sous les traits de Jésus. Toujours le même symbolisme. (Voir *Orientalia christiana periodica*, t. II, 1936, p. 217, n. 4.)

P. 461, l. 11. Après : dans un plat, ajouter : et trois groupes de fourchettes et de couteaux accouplés. Étant en nombre égal à celui des convives, ils constituent proprement des couverts individuels. Voir ci-dessus, corrections à p. 276 et 388.

P. 475, n. 4 et 482, n. 3. Sur la question du thorakion, voir non pas les *Mélanges Charles Diehl*, mais la nouvelle rédaction que nous avons donnée de la même étude dans notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 263-278.

P. 499, n. 2. Nouveaux exemples de génitifs vulgaires en ε pour ου. (Voir ci-dessus, *corr.* à p. 346 et 354.)

P. 504. Il semble que l'inscription 82 était versifiée. Il suffit de lire : Χ(ριστε) [Θεον] δυναμεον. En supposant le mot Θεόν écrit en toutes lettres, on n'a pas besoin de restituer un article (τῶν δυνάμεων) pour remplir la lacune.

P. 509. Sur le caractère de l'inscription 88, reprise probable et amplification du n° 82, voir ci-dessus, t. II, 2, p. 413, n. 1.

P. 516, l. 27-30. En dépit de l'anomalie quant à la suite chronologique, il semble que la scène représente plutôt l'Annonce à Zacharie, car c'est là ce qu'indique l'encensoir tenu à la main.

P. 524, l. 17. Pour l'explication du nimbe donné ici aux membres de la famille impériale et, plus loin (p. 530, l. 6-7), à de grands personnages, voir notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 306.

P. 530, l. 10 et n. 1. Compléter ce qui est dit des deux Mléh, le fondateur de Lykandos et le donateur de Tchaouch In, par les indications et références réunies ci-dessus, t. II, 2, p. 398-399.

P. 550, l. 13. La graphie Εσυχης doit être expliquée non par une distraction, mais par l'alternance déjà notée des sons i, é.

P. 557, l. 3. Lire : pl. 143, n°s 3, 4.

l. 8, n. 6, etc. Lire : Rosweyde.

P. 559, n. 7. Dans la forme περιπλευμενον, il semble qu'il faille reconnaître un parfait sans redoublement avec insertion d'un υ semi-voyelle (comme dans τεταυγμενον, t. II, p. 152, n. 1), mais suivie de la chute du γ.

P. 566-567. Pour les conclusions à tirer des inscriptions relatives à la vie de saint Siméon Stylite, voir l'étude publiée dans notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 134-152.

P. 588-589. La chapelle 5 de Zilvé doit être rangée parmi les églises en forme de croix libre plutôt que parmi les églises en T, car le bras oriental de la croix existe, bien que très court. Comparer le plan à celui de la chapelle 27 de Gueurémé (même pl. 136.)

P. 594. La chapelle 4 de Gulli Déré semble être un « vaisseau double ».

P. 601, l. 8. Au lieu de : col. 53, lire : col. 624, l. 53.

P. 611. Nous reproduisons ici l'*addendum* ajouté en dernière heure à la fin du volume (comme complément à p. 539-540), sur un papillon qui a pu s'égarer, et nous en profitons pour en modifier légèrement la teneur :

L'explication de la présence de saint Pierre à la scène de la Crucifixion a été trouvée récemment, par Mme Vénétia Cottas, dans le passage du drame Χριστὸς πάσχων qui amène (v. 810-828, dans Migne, *P. G.*, 38, 201-202) l'apôtre au pied de la croix et lui fait obtenir son pardon par l'intercession de la Vierge. De fait, le geste qui lui est donné dans la peinture s'accorde avec cette interprétation. Toutefois, nous ne saurions admettre la conclusion que voudrait en tirer l'auteur quant à l'antiquité du drame qui serait réellement de saint Grégoire de Nazianze. Car il peut avoir inspiré la peinture de Tchaouch In, sans pour cela remonter au quatrième siècle. En second lieu, il n'est pas exclu que peinture et drame

aient emprunté tous deux l'épisode à un même document antérieur qui reste à trouver. Quoi qu'il en soit de ce point de chronologie, on peut admettre, semble-t-il, que le drame nous fait connaître le véritable sens de la peinture de Tchaouch In. Voir Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931, p. 197-222, et *L'influence du drame « Christos Paschon » sur l'art d'Orient*, Paris, 1931, p. 74. Nous avons analysé et discuté ces deux thèses dans notre *Bulletin d'archéologie chrétienne*, III (*Orientalia christiana*, vol. XXVIII, Rome, 1932, p. 251-258).

TOME DEUXIÈME (PREMIÈRE PARTIE)

P. 6, n. 1. Voir la correction, ci-dessus, t. II, 2, p. 397, n. 1.

P. 30, n. 2. Encore un génitif populaire : τοῦ pour τοῦ.

P. 55, l. 11. Dans la parenthèse, lire : κατακέφαλα.

P. 62, l. 14 et n. 2. Écrire : σκελαιώγε, sans soufflets. Il ne faut pas considérer le γ comme une lettre parasite. C'est la semi-consonne introduite dans la prononciation populaire du groupe εωε.

P. 78, l. 14. Au lieu de : arc outrepassé, lire : arc surbaissé.

P. 81, l. 14. Au lieu de : 919, lire : 920. (Voir ci-dessus, t. II, 2, p. 390, n. 1.)

P. 119, l. 2. Supprimer le mot : tardive.

P. 148, l. 6. Ponctuer ainsi : cité tout entier, à deux reprises, dans les sessions IV et VI du septième concile.

P. 148, n. 1, l. 4. Lire : ἡ τέχνη.

P. 152, n. 1, dern. l. Remplacer la phrase entre parenthèses par celle-ci : En outre, il y a introduction d'un υ semi-voyelle, comme on l'a vu dans un cas presque semblabe à Zilvé. (Voir ci-dessus, correction à t. I, 2, p. 559, n. 7.)

P. 184, n. 3. Lire : Sinassos.

P. 187, n. 5. On pourrait citer aussi, comme église triconque, Saredja Kilissé (t. II, 1, p. 48) ; mais elle est d'un type différent puisque le plan du vaisseau se ramène à la croix inscrite dans un carré.

P. 187-188. Dans le plan et la coupe de l'église de Taghar (pl. 165), une confusion inexplicable a fait rétrécir outre mesure la coupole centrale. Les correctifs apportés dans le volume de texte, p. 187, n. 2 et p. 188, n. 3, ne suffisent pas. Nous donnons ici, à la même échelle que dans la planche, un nouveau dessin des parties hautes, partiellement restituées (traits en pointillé), de l'église, ainsi que les projections au sol des lignes des voûtes (traits interrompus). Ce dessin (fig. 115) est fait d'après les photographies de la pl. 167. Il va sans dire que les pans coupés obliques, au tambour de la coupole, ont été régularisés. On a figuré les intentions du tailleur de roche plutôt que ses réalisations.

aient emprunté tous deux l'épisode à un même document antérieur qui reste à trouver. Quoi qu'il en soit de ce point de chronologie, on peut admettre, semble-t-il, que le drame nous fait connaître le véritable sens de la peinture de Tchaouch In. Voir Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931, p. 197-222, et *L'influence du drame « Christos Paschon » sur l'art d'Orient*, Paris, 1931, p. 74. Nous avons analysé et discuté ces deux thèses dans notre *Bulletin d'archéologie chrétienne*, III (*Orientalia christiana*, vol. XXVIII, Rome, 1932, p. 251-258).

TOME DEUXIÈME (PREMIÈRE PARTIE)

P. 6, n. 1. Voir la correction, ci-dessus, t. II, 2, p. 397, n. 1.

P. 30, n. 2. Encore un génitif populaire : τς pour τοῦ.

P. 55, l. 11. Dans la parenthèse, lire : καταχέφαλα.

P. 62, l. 14 et n. 2. Écrire : εκελαιυγε, sans soufflets. Il ne faut pas considérer le γ comme une lettre parasite. C'est la semi-consonne introduite dans la prononciation populaire du groupe ευε.

P. 78, l. 14. Au lieu de : arc outrepassé, lire : arc surbaissé.

P. 81, l. 14. Au lieu de : 919, lire : 920. (Voir ci-dessus, t. II, 2, p. 390, n. 1.)

P. 119, l. 2. Supprimer le mot : tardive.

P. 148, l. 6. Ponctuer ainsi : cité tout entier, à deux reprises, dans les sessions IV et VI du septième concile.

P. 148, n. 1, l. 4. Lire : ἡ τέχνη.

P. 152, n. 1, dern. l. Remplacer la phrase entre parenthèses par celle-ci : En outre, il y a introduction d'un υ semi-voyelle, comme on l'a vu dans un cas presque semblabe à Zilvé. (Voir ci-dessus, correction à t. I, 2, p. 559, n. 7.)

P. 184, n. 3. Lire : Sinassos.

P. 187, n. 5. On pourrait citer aussi, comme église triconque, Saredja Kilissé (t. II, 1, p. 48) ; mais elle est d'un type différent puisque le plan du vaisseau se ramène à la croix inscrite dans un carré.

P. 187-188. Dans le plan et la coupe de l'église de Taghar (pl. 165), une confusion inexplicable a fait rétrécir outre mesure la coupole centrale. Les correctifs apportés dans le volume de texte, p. 187, n. 2 et p. 188, n. 3, ne suffisent pas. Nous donnons ici, à la même échelle que dans la planche, un nouveau dessin des parties hautes, partiellement restituées (traits en pointillé), de l'église, ainsi que les projections au sol des lignes des voûtes (traits interrompus). Ce dessin (fig. 115) est fait d'après les photographies de la pl. 167. Il va sans dire que les pans coupés obliques, au tambour de la coupole, ont été régularisés. On a figuré les intentions du tailleur de roche plutôt que ses réalisations.

P. 193, n. 4, l. 3. Lire : supprimé.

P. 198-199. A la *Nativité*, sages-femmes, bergers et mages sont nimbés. Sur cette anomalie, voir notre *Voix des monuments*, *N. S.*, 1938, p. 306.

P. 214. A propos de l'ange assistant au bain de l'Enfant, voir Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 596, citant un tétraévangile arménien de Vienne qui semble avoir un motif analogue. Encore un trait que l'on peut ajouter à ceux qui rapprochent la peinture cappadocienne et l'arménienne.

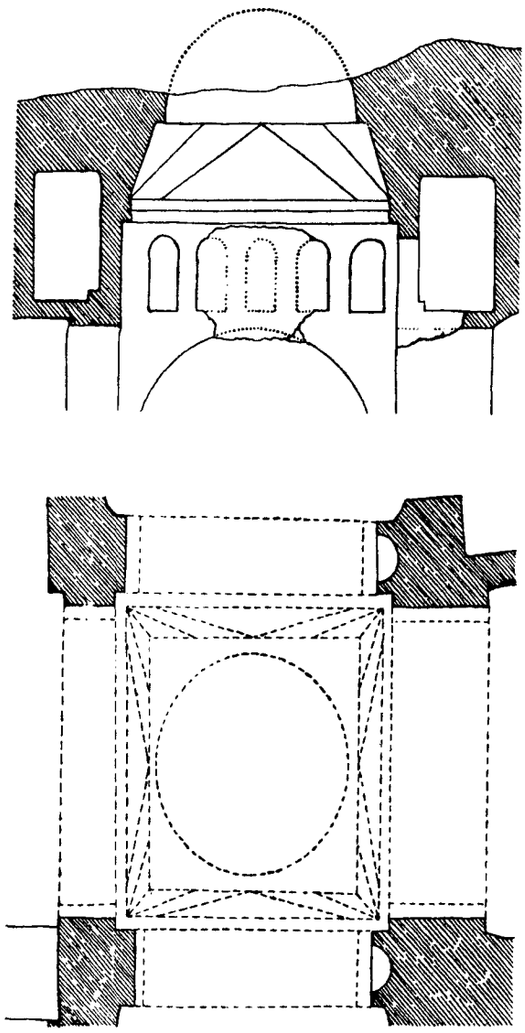


Fig. 115 — Élévation et plan de la coupole à Taghar. (Coupe de la galerie gauche, décrochée.)

P. 250, n. 1, l. 6. Lire : Bathyrhyax.

P. 263, l. 20. Au lieu de : des couteaux, lire : trois couteaux à lame légèrement courbe et deux fourchettes à longues dents parallèles. (V. ci-dessus, corr. à I, 276.)

P. 264, l. 13. Dans les sigles désignant la Mère de Dieu, à la Crucifixion, la graphie $\overline{\Theta O}$ est certainement mise par erreur pour $\overline{\Theta Y}$, qui est la forme ordinaire à Saint Eustathe. Dans les scènes de l'Enfance, la Vierge n'est pas nommée : donc pas de sigles. Si, à l'abside gauche, on trouve : $\overline{MP}$ $\overline{\Theta V}$, cela vient de ce que cette image n'est pas empruntée, comme celles des nefs, aux modèles de Saint-Eustathe.

P. 264, l. 26-27. Libeller ainsi : ce serait d'ailleurs la seule fois qu'elle paraîtrait en Cappadoce, en dehors du cycle anormal et d'époque incertaine de Saint-Jean-Baptiste de Tchaouch In (ci-dessus, t. I, 2, p. 516-517). En outre, elle est placée...

P. 271, l. 21-22. La présence des *Reproches de Joseph* est très douteuse. Voir ci-dessus, t. II, 2, p. 417, n. 2.

P. 274, l, 13. Lire : Gueurémé.

P. 290, l. 17-18. C'est par suite d'une confusion que la sigle ⊛ est dite « archaïque ». Elle est au contraire plus fréquente à partir du XIe siècle (v. t. I, 2, p. 384, n. 1).

P. 311, l. 4 du bas. Au lieu de Constantin IX, lire : Constantin VIII.

P. 314, n. 2. L'idée que l'évêque Léontios pourrait être saint Léon pape doit être abandonnée. En effet, à Toqale Kilissé, dans une même série d'évêques (t. I, 2, p. 320), figurent « Léon pape de Rome » et « Léontios ». Il s'agit donc d'un autre évêque. Mais comme, dans les Synaxaires, les noms de Léon et Léontios sont parfois confondus, ce pourrait être, — plutôt que le Léontios de l'histoire de saint Procope, — saint Léon de Catane (21 février). On retrouve ailleurs ce même nom d'évêque, par exemple à la chapelle 3 de Gueurémé, où il est opposé à saint Athénogène, peut-être à Saint-Siméon-Stylite de Zilvé. D'autre part, on voit aussi l'image d'un saint Léontios martyr (ici-même, à Sainte-Barbe, — v. p. 324, — et au Qouchlouq de Qeledjlar) qui est probablement le premier des quarante-cinq martyrs de Nicopolis d'Arménie. Nous distinguons ces divers saints dans l'*Index hagiographique*.

P. 337, n. 5. Il n'est pas certain que cette graphie soit due à une distraction. Les exemples du son é pour i ne sont pas très rares (v. *Répertoire général*, sous le mot : *Philologie*).

P. 340, l. 21. Lire : *Paroi est.*

P. 356. Dans la transcription de l'inscription 200, Lire : με[τ]ὲ ταυτα.

P. 366, dern. l. Lire : Zosime.

P. 370, l. 5. Lire : pl. 25, n° 2.

P. 378, l. 4. Dans la parenthèse, au lieu de : μὸος, lire : μπης. — La forme du nom, dans les Synaxaires, est Χαραλάμπης ou Χαραλάμπιος, mais dans l'usage actuel, la forme courante est Χαράλαμπος (prononcer : Kharalambos).

P. 383, l. 7. Lire : P. 73, l. 3 du bas.
l. 12 et 23. Au lieu de : 186, lire : 187.

P. 386. Dans la table, pour le n° 131, lire : p. 23 ; pour le n° 170, lire : p. 256.

TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE)

P. 398, n. 4. Préciser la référence finale de la façon suivante : v. ci-dessous, p. 469, correction à t. I, 1, p. 78.

P. 415, n. 1, l. 2. Dans la parenthèse, lire : t. I, 1, p. 140, pl. 28,6.

P. 417, n. 1, l. 6. Au lieu de : chapelle 3, lire : chapelle 8.

P. 441, l. 7. Sur les mots : « Descends-moi de l'ânesse », ajouter la note suivante :
Ce lieu était connu des anciens pèlerins, qui vénéraient la pierre où Marie s'était assise. Au sixième siècle, Théodosius écrit : *Est locus tertio miliario de Hierusalem ciuitate. Dum domna Maria mater Domini iret in Bethleem, descendit de asina et sedit super petram et benedixit eam.* (Geyer, *Itinera Hierosolymitana*, p. 148.)

P. 441, l. 14. Au lieu de : Métilène, lire : Mélitène.

P. 462, l. 1. Au lieu de : art nouveau, lire : art roman.

LISTE DES SIGLES

EMPLOYÉES DANS LES RÉPERTOIRES SUIVANTS

Entre parenthèses, chapitre et section de chapitre où le monument est décrit.
En face, tome et page.

Aïn. K.	= Aïnéli Kilissé	I, 49
Archang.	= Archangélos (Djémil) (XXII, 3)	II, 128
Bab.	= Babayan (XX, 3)	II, 57
Balkh. D. 1-3	= Chapelles à Balkham Déréssi (XX, 2)	II, 50
Ball. D. 1-2	= Chapelles à Balleq Déréssi (XXVI, 2)	II, 271
Ball. K.	= Balleq Kilissé (XXVI,1)	II, 249
B. Keuy	= Bach Keuy (XXV, 4)	II, 247
B. Kh.	= Bézir Khané (XVI, 1)	I, 498
B. Kil. 1-3	= Belli Kilissé (petit, grand, moyen cône) (XXVII)	II, 273
Ch. Elm.	= Chapelle près d'Elmale Kilissé (IV, 6)	I, 145
Damsa	= Damsa (XXIII, 2)	II, 178
Daniel	= Chapelle de Daniel (Gueurémé) (V, 2)	I, 171
D. Arch.	= Décorations archaïques (III)	I, 67
D. E. C.	= Décor des églises à colonnes (XI)	I, 377
Dj. K.	= Djanavar Kilissé (XXIX, 2)	II, 361
E. K.	= Elmale Kilissé (XIII)	I, 431
El N.	= El Nazar (VI)	I, 177
G. 3, 6, 8, 13	= Chapelles archaïques de Gueurémé (IV)	I, 95
G. 12	= Chapelle 12 de Gueurémé, près Saint-Eustathe (V, 2)	I, 171
G. 15-18, 21, 27, 28	= Chapelles dans la région des églises à colonnes (XV)	I, 474
G. D. 1-5	= Chapelles de Gulli Déré (XVIII, 3)	I, 590
G. K.	= (Guéik Kilissé XXX, 1)	II, 369
G. K. 1-2	= Chapelle et cimetière près de Guéik Kilissé (XXX, 1)	II, 372
Gorg.	= Gorgoli (XXII, 1)	II, 121
H. St.	= Hagios Stéphanos (Djémil) (XXII, 4)	II, 146
H. Vas. Dj.	= Hagios Vasilios (Djémil) (XXII, 2)	II, 124
H. Vas. El.	= — — (Élévra) (XXI, 3)	I, 105
K. D.	= Kémerli Déréssi (XXII, 2)	II, 125

Mavr.	= Église cruciforme près de Mavroudjan (XXV, 1)	II, 206
Mavr. 1-4	= Autres églises à Mavroudjan (XXV, 2)	II, 235
M. K.	= Munchil Kilissé (XXX, 2)	II, 375
M. K. 1	= Église en face de Munchil Kilissé (XXX, 3)	II, 379
O. K.	= Orta Keuy (XXV, 3)	II, 240
O. K. 1-6	= Chapelles au voisinage d'Orta Keuy (XXV, 4)	II, 246
Pan. 1, 2	= Chapelle au ravin de la Panagia (Sinassos) (XXI, 4)	II, 112
Qarab. K.	= Qarabach Kilissé (XXIX, 1)	II, 333
Qaranl. K.	= Qaranleq Kilissé (XII)	I, 393
Qarche B.	= Qarche Bedjaq (XVI, 2)	I, 504
Qarche K.	= Qarche Kilissé (XIX)	II, 1
Qarleq	= Qarleq (XXIV, 1)	II, 183
Qeledj.	= Église de Qeledjlar (VII)	I, 199
Qeledj. 31-33	= Chapelles dans la région de Qeledjlar (VIII, 2-4)	I, 254
Q. Qeledj.	= Qouchlouq de Qeledjlar (VIII, 1)	I, 243
S. A.	= Saints-Apôtres (Sinassos) (XXI, 1)	II, 59
Sar. K.	= Saredja Kilissé (XX, 1)	II, 47
S. B. G.	= Sainte-Barbe (Gueurémé) (XV, 3)	I, 484
S. B. S.	= — (Soghanle) (XXVIII)	II, 307
S. E.	= Saint-Eustathe (Gueurémé) (V, 1)	I, 147
Sin. 1-4	= Sinassos et chapelles aux environs (XXI, 5)	II, 118
S. J. B.	= Église de Saint-Jean-Baptiste (Tchaouch In) (XVII, 1)	I, 511
S. Nic.	= Église de Saint-Nicolas près de Bach Keuy (XXV, 4)	II, 247
Souv.	= Église des Quarante-Martyrs près de Souvech (XXIII, 1)	II, 156
Souvasa	= Octogone près de Souvasa (hors de la région d'Urgub)	II, 5
S. S. St.	= Chapelle de S. Siméon Stylite (Zilvé) (XVIII, 1)	I, 552
S. Th.	= Saint-Théodore (Urgub) (XX, 1)	II, 18
Tagh.	= Taghar (XXIV, 2)	II, 187
Tavch. K.	= Tavchanle Kilissé (XXI, 2)	II, 78
Tch. In	= Tchaouch In. Le grand pigeonnier (XVII, 2)	I, 520
Tch. K.	= Tchareqle Kilissé (XIV)	I, 455
Théot.	= Chapelle de la Théotokos, de S. Jean-Baptiste et de S. Georges (Gueurémé) (IV, 3)	I, 121
T. K. 1	= Toqale Kilissé. Ancienne église (IX)	I, 262
T. K. 2	= Toqale Kilissé. Nouvelle église (X)	I, 297
T. St.	= Timios Stavros (Sinassos) (XXI, 3)	II, 100
Zil. E.	= Zilvé, Ermitage du moine Siméon (XVIII, 1)	I, 570
Zil. 1-5	= Chapelles à Zilvé (XVIII, 2)	I, 581

RÉPERTOIRE DES MONUMENTS ÉTUDIÉS ET CITÉS

Les figures sont désignées par le tome et la page où elles se trouvent.
Sauf pour les pages liminaires, on n'indique pas les parties 1, 2, des tomes.

I. — MONUMENTS CAPPADOCIENS

1) Monuments chrétiens.

Aïnéli Kilissé : I, 56, 58 ; II, 405, n. 1 ; pl. 27, 3 (plan). V. monastères.

Aq Kilissé : I, 40, 56 ; pl. 13, 4 ; 14, 1, 2. V. monastères.

Archangélos (près Djémil) : I, 32, 66, 598 ; I², VI ; II, 128-145, 425, 426, 441 ; pl. 156, 1 ; 157, 158, 2 ; 160, 2 (plan) ; fig. II, 145. V. monastères.

Atcheq Séraï : I, 27.

Babayan : I¹, IX, 28 ; I², VI ; II, 57-58, 414, 417.

Balkham Déressi : I¹, IX, 28, 54 ; II, 50-56, 408, 412, 414, 417, 456.

Balleq Déressi : I, 39, 67, 72 ; II, 249-250, 271-272, 417. V. monastères.

Balleq Kilissé : I, 58, 72 ; II, 249-270, 390, 405, 416 ; pl. 160, 3 (plan) ; 176, 3, 4 ; 177, 178, 179, 1, 2 ; fig. II, 59, 248, 249, 270, 272.

Belli Kilissé : I, 41, 55, 67 ; II, 417 ; pl. 15, 1 ; fig. I, 52 ; II, 1. V. monastères. — *Petit cône* : I, 43, 58 ; II, 273-291, 405 ; pl. 15, 4 ; 181, 2 (plan) ; 182, 183, 3, 4 ; fig. II, 273, 291. — *Moyen cône* : I, 43 ; II, 303-306, 414, 446 ; pl. 15, 5 ; 183, 1, 2. — *Grand cône* : I, 43, 61 ; II, 292-302, 408, 411 ; pl. 15, 2 ; 24, 3, 4 ; 181, 1 (plans) ; 184, 185, 1, 4 ; fig. II, 302.

Bézir Khané : I, 21, 48-49, 60, 498-503 ; II, 410, 411, 424 ; pl. 137 (plan et coupe). V. monastères.

Damsa : I¹, IX, 32, 66 ; I², VI ; II, 178-182, 426 ; pl. 155, 2 ; 159.

Daniel (Chapelle de) : I, 24, 171-176 ; II, 424 ; pl. 39, 4 ; 43, 4 (plan).

Déré Keuy : v. Orta Keuy.

Djanavar Kilissé : I, 41, 43 ; II, 361-368, 425-426 ; pl. 206-208. V. monastères.

Elmale Kilissé : I, 25, 56, 61, 63, 65, 66 ; I², VI, 377, 431-454 ; II, 421, 441 ; pl. 95, 3 (plan et coupe) ; 112, 1-5, 8 (?), 9 ; 113-123, 124 (orn.) ; 135, 3 ; fig. I¹, L, 392, 431, 454, 478, 519, 580, 595.

Elmale Kilissé (Chapelle près d') : I, 67, 145-146.

El Nazar : I¹, IX, 23, 60, 67, 72, 79, 80, 81, 83, 92, 177-198 ; I², VI ; II, 407, 416-417, 465 ; pl. 28, 3 (plan) ; 39, 1, 2 ; 40, 41, 42, 3 ; fig. I, 177, 198. V. monastères.

Gorgoli : I¹, IX, 31 ; II, 121-123.

Guéik Kilissé : I, 57 ; II, 369-372, 404-405, 423 ; pl. 25, 2 ; 200, 1 ; 201, 1 ; fig. II, 468.

Guéik Kilissé (monuments près de) : II, 372-374 ; pl. 185, 2 ; 194, 2.

Gueurémé : I, 22, 23, 58, 59, 60, 73 ; I², VI ; fig. I, 43. V. monastères. — Chap. 3 : I, 67, 140-144 ; I², VI, 600 ; II, 404, 409, 411, 415 ; pl 28, 6 (plan) ; 39, 3 ; fig. I, 144. — Chap. 6 : I, 59, 67, 72, n. 1 ; 95-112 ; II, 415, 465 ; pl. 28, 4 (plan) ; 29, 32, 33, 2-5 (orn.) ; 42, 1 ; fig. I, 95, 112, 120, 146. — Chap. 8 : I, 24, 67, 113-120 ; I², VI, 599 ; II, 415, 465 ; pl. 28,

5 (plan) ; 35, 3, 4 ; 36, 3 ; fig. I, 67, 139. — Chap. 10 : V. Daniel (chap. de). — Chap. 12 : I, 24, 60, 171. — Chap. 13 : I, 24, 67, 74, 138-139 ; II, 404, 415. — Chap. 15 : I, 59, 495 ; pl. 26, 2. — Chap. 16 : I, 43, 59, 492-495 ; II, 409, 423, 424 ; pl. 134, 3 ; 135, 2 ; 136, 2 (plan). — Chap. 17 : I, 43 ; I², VI, 488-491 ; fig. I, 495. — Chap. 18 : I, 486-487 ; pl. 134, 1. — Chap. 21 : I, 53, 60, 474-478 ; II, 422, n. 1 ; pl. 20, 4 ; 43 (plan) ; 133, 3. — Chap. 25 : I, 479 ; II, 410-411. — Chap. 26 : I, 479. — Chap. 27 : I, 53, 480-481 ; pl. 12, 4 ; 133, 2 ; 136, 1 (plan) ; fig. I, 483. — Chap. 28 : I, 53, 481-483 ; II, 422, n. 1 ; pl. 12, 4 ; 133, 4 ; 134, 2, 4 ; 135, 1.

Gulli Déré. Chap. 1 : I, 590-591. — Chap. 2 : I, 591-592 ; II, 411 ; pl. 136, 5 (plan). — Chap. 3 : I, 592-594 ; II, 412 ; pl. 136, 4 (plan) ; 144 (orn.). — Chap. 4 et 5 : I, 594-595.

Hagios Stéphanos : I, 32, 57, 65 ; I², VI, 598 ; II, 146-155, 413 ; pl. 155, 3, 4 ; 158, 1 ; fig. II, 155.

Hagios Vasilios (près Djémil) : I, 31 ; II, 124-125.

Hagios Vasilios (Élévra) : I, 29, 65 ; I², VI ; II, 105-111, 413 ; pl. 154, 155, 1 ; fig. II, 111, 120.

Hassan Dagh (églises du) : I, 59, 60 ; II, 402.

Kémerli Dérési : I, 31, 65 ; II, 125-127, 405, 414.

Mavroudjan : Église cruciforme : I¹, IX, 39, 60, 85, n. 5 ; I², VI ; II, 206-234, 407, 414, 445 ; pl. 156, 1 ; 173-175, 176, 1, 2 ; fig. II, 206, 234. — Mosquée : II, 235-236, 411 ; pl. 24, 2. — Église des Stratilates : II, 236-237, 391, 425. — Chapelles dans la vallée : II, 237-239.

Monastères : Aïnéli Kilissé : I, 26, 43, 45, 46, 49-50 ; pl. 23, 2 ; 27, 3 (plan). — Aq Kilissé : I, 43. — Atcheq Séraï : I, 44, 45. — Archangélos : I, 32, 44, 46, 48 ; pl. 23, 1, 3, 4. — Balleq Dérési : I, 43. — Bézir Khané : I, 44, 48-49, 498-501 ; pl. 21, 2 ; 22, 4 ; 137. — Belli Kilissé : I, 43. — Djanavar Kilissé : I, 43 ; II, 368. — El Nazar : I, 43. — Gueurémé : I, 43 ; pl. 27, 2 (plans). — Orta Keuy : I, 44. — Qarabach Kilissé : I, 43 ; II, 333, 356-360. — Qaranleq Kilissé : I, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 479 ; pl. 20, 3 ; 22, 3 ; 27, 4 (plan). — Qarche Bedjaq : I, 44, 498. — Qaterdje Djami : I, 24. — Qeledjlar : I, 26, 43, 45, 48 ; pl. 21, 1 ; 25, 1, 3. — Qezlar Qaléssi : I, 24, 43, 45, 46 ; pl. 25, 4. — Saint-Théodore : I, 44. — Sainte-Barbe (Soghanle) : I, 45. Soghanle Déré : I, 43. — Autre à Soghanle : I, 45 ; pl. 26, 6. — Souvech : I, 44. — Toqale Kilissé : I, 43. — Zilvé : I, 44, 51 ; pl. 10, 5 ; 27, 1 (plan).

Munchil Kilissé : II, 375-378, 417 ; pl. 24, 1 ; 179, 3, 4 ; 185, 3. — Église en face de — : I, 61, 63 ; II, 379-380, 411 ; pl. 18, 4.

Orta Keuy : I, 39, 60, 383 ; II, 240-245, 391, 408, 425 ; pl. 24, 1 ; 194, 3. V. monastères. — Chapelle au voisinage de — : II, 246-247.

Panagia (près Djémil) : I, 31.

Panagia (près Sinassos) : I¹, IX, 30, 72, n. 1 ; II, 112-117, 410, 414.

Potamia : v. Orta Keuy.

Qarabach Kilissé : I, 41, 43, 56, 58 ; II, 333-360, 390, 392, 405, 406, 421, 422, 465 ; pl. 195, (plan et coupe) ; 196-199, 200, 2-4 ; 201, 2-4 ; 202, 2, 3 ; 203-205 ; fig. II, 332, 333, 360, 381. V. monastères.

Qaranleq Kilissé : I, 25, 56, 61, 66 ; I², VI, 377, 378, 393-430 ; II, 394, 411, 421, 448, 452, n. 1 ; pl. 95, 2 (plan et coupe) ; 96-110 ; 111, 1, 3 (orn.) ; 112, 7 (orn.) ; fig. I, 393, 430, 474, 497, 498, 551. — Chapelle près de — : I, 479.

Qarche Bedjaq : I, 21, 65, 504-510 ; II, 412, 413. V. monastères.

Qarche Kilissé : I, 27, 66 ; II, 1-16, 391, 393, 425 ; pl. 145, 146 ; fig. II, 16.

Qarleq : I, 35 ; II, 183 186, 414, 418.

Qeledjlar : I, 25-26, 43, 61, 67, 72, 74, 78, 80, 81, 83, 92, 199-242 ; I², VI, 377, 420, n. 3 ; 603 ; II, 410, 418, 443, 446, 448, 459, 460, 466 ; pl. 9, 2 ; 33, 4 (orn.) ; 43, 5 (plan et coupe) ; 44-58 ; fig. I¹, I, XXVII, 66, 199, 202, 242, 255. V. monastères. — Chapelles 31-33 : I, 254-261 ; II, 424.

Qezlar Qaléssi : I, 24 ; II, 390, 410 ; pl. 25, 4. V. Gueurémé, chap. 15, 16, 17. V. monastères.

Qouchlouq de Qeledjlar : I¹, IX, 58, 243-253 ; II, 409, 422, 423, 424 ; pl. 42, 4 ; 43, 1, 2 (plan, coupe et élévations) ; 59, 1, 2 ; 60 ; fig. I, 243, 253.

Saints-Apôtres : I, 29, 58, 67, 72, 78 ; I², V ; II, 59-77, 405, 406, 418 ; pl. 149 (plan et coupes) ; 150, 151 ; fig. II, 59, 77.

Sainte-Barbe (Gueurémé) : I, 25, 53, 484-487 ; pl. 133, 1 ; fig. I, 487.

Sainte-Barbe (Soghanle) : I, 41, 43, 57, 67 ; II, 307-332, 390, 392, 404, 406, 411, 419-420, 453 ; pl. 160, 4 (plan) ; 186-193 ; 194, 1 ; 202, 1 ; fig. II, V, 306, 307, 369, 374, 378, 426. V. monastères.

Saint-Eustathe : I¹, IX, 24, 53, 57, 58, 67, 73, 79, 80, 147-170 ; II, 390, 404, 406, 416, 424 ; 465 ; pl. 9, 1 ; 28, 1 (plan) ; 36, 1, 2 ; 37, 2-4 ; 38 ; fig. I, 147, 170, 176.

Saint-Jean-Baptiste : I, 20, 54, 56, 58 ; I², VI, 511-519 ; II, 403, 414 ; pl. 20, 2 ; 26, 1 ; fig. I, 511, 512 (plan).

Saint-Nicolas (près de Bach Keuy) : II, 247-248,

Saint-Siméon-Stylite : I, 19, 57, 65, 552-569 ; II. 404, 406, 415, 446 ; pl. 10, 3 ; 27, 1 (plan) ; 143, 3, 4.

Saint-Théodore : I, 17, 28, 58, 67, 72 ; I², V ; II, 18-47, 403-404, 465 ; pl. 147, 148 ; fig. II, 17, 49, 56, 58. V. monastères.

Saredja Kilissé : I, 28 ; II, 47-49, 408.

Sinassos : I, 29 ; I², V ; II, 118-120.

Souvasa, octogone : II, 5, 391, 425.

Souvech : I¹, IX, 33, 58 ; I², VI ; II, 156-178, 391, 425, 448 ; pl. 160, 1 (plan) ; 161-163, 164, 1 ; fig. II, 121, 123, 127, 156, 174. V. monastères.

Taghar : I¹, IX, 35, 54, 60 ; I², V ; II, 187-205, 407, 408, 423, 425, 448 ; pl. 164, 2 ; 165 (plan et coupe) ; 166-172 ; fig. I¹, LXIII ; II, 183, 186, 205, 239, 245, 475 (*corr.* à plan et coupe).

Tavchanle Kilissé : I, 29, 57, 67 ; I², V ; II, 78-99, 389, 404, 406, 416 ; pl. 152, 153 ; fig. II, 99, 117.

Tchaouch In, *Pigeonnier* : I¹, IX, 20, 66 ; I², VI, 520-550 ; II, 390, 392, 404, 418-419 ; pl. 136, 3 (plan), 138-142, 143, 2 ; fig. I, 550.

Tchareqle Kilissé : I, 25, 61, 66, 377, 455-473 ; II, 394, 411, 421 ; pl. 95, 1 (plan et coupe) ; 111, 2, 4, 5 (orn.) ; 112, 6 (orn.) ; 125-132 ; fig. I, 455, 473.

Théotokos, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges (chapelle de la) : I, 24, 57, 67, 73, 74, 86, 90, 121-137 ; II, 394, 404, 407, 415 ; pl. 28, 2 (plan) ; 34, 35, 1, 2 ; 37, 1 ; 42, 2 ; fig. I¹, XXXII, 137, 176, 258, 259, 261 ; II, 389.

Til Keuy : I, 41, 58 ; pl. 22, 1, 2.

Timios Stavros : I, 29 ; I², VI ; II, 100-104 ; pl. 194, 4.

Toqale Kilissé : I¹, IX, 23, 262-265, 546-547 ; pl. 61 (plan et coupe), 62. V. monastères. — Ancienne église : I, 57, 67, 72, 74, 81, 83, 85, 262-294, 420 ; II, 404, 415-416, 443, 465 ; 466 ; pl. 33, 1 (orn.) ; 36, 4 ; 42, 5 (orn.) ; 63-69 ; fig. I, 262, 263, 294, 320, 503, 510 ; II², V, 427. — Nouvelle église : I, 59, 63, 64, 65, 66, 70, 297-376, 546, 548 ; II, 393, 401, 409, 418-419, 453, 456, 459 ; pl. 70-94 ; fig. I, 94, 297, 376 ; II², V.

Zilvé : I, 19, 58 ; I², VI. V. monastères. — *Ermitage de Saint-Siméon-Stylite* : I, 19, 51-52 ; pl. 10, 3, 5 ; 27, 1, (plan). — *Ermitage et tombeau du moine Siméon* : I, 19, 570-580 ; pl. 143, 1. — *Chapelles* 1-5 : I, 581-589 ; II, 412 ; pl. 26, 4 ; 136, 6 (plan) ; fig. I, 584, 589.

2) Monuments non chrétiens.

Boghaz Keupru (khan) : I, 11.

Boghtcha (stèle hétéenne) : I, 12, 597.

Damsa (mosquée) : I, 32, 598 ; pl. 19, 1. — Sculptures seldjoucides : II, 176 ; fig. II, 177, 182. — Médressé ou khan : I, 32 ; II, 174 ; pl. 18, 1 ; fig. I, 42.

Fodoul Dagh (sarcophage) : I, 36 ; pl. 16, 5.

Indjé Sou (Vézir Khan) : I, 13 ; pl. 17, 2-6.

Qara Daï (khan, entre Césarée et Kharpout), I, 18, n. 3.

Sare Khan : I, 17 ; pl. 17, 1 ; 18, 2, 3.

Soultan Khan (entre Qonia et Aq Séraï) : I, 17.

Soultan Khan (entre Césarée et Sivas) : I, 18, n. 3.

Sou Vermez Dagh (tombeau païen) : I, 13.

Tchaouch In (mosquée, minaret) : I, 20 ; pl. 19, 2.

Til Keuy (lion de pierre) : I, 41 ; pl. 18, 6.

Zendjibar Qaléssi (forteresse) : I, 37 ; II, 398, n. 2.

Zilvé (mosquée, minaret) : I, 19 ; pl. 12, 2.

II. — MONUMENTS NON CAPPADOCIENS

Achtamar (Arménie), sculptures : II, 322, n. 4 ;

Aïn Qaren, église de la Visitation, II, 435. — Refuge d'Élisabeth : II, 440. — Source de l'épreuve : II, 440.

Aix-la-Chapelle, église palatine : II, 458.

Ampoules palestiniennes : I, 75, n. 1 ; 88, n. 4 ; 204, n. 1 ; II, 224, 225, n. 4 ; 230, n. 2 ; 435, 438, 442, 445, 446.

Anazarbe, peintures : II, 428.

Antinoé, fresque : II, 440.

Aquilée, fresque : I, 540, n. 3.

Arles, porche de Saint-Trophime : II, 462.

Arménie, monuments d'architecture : I, 55 ; II, 398. — Miniature : II, 451.

Athos, architecture : II, 48, 408. — Chilandar, peintures : II, 453. — Dionysiou, peintures : II, 242, n. 1. — Lavra, peintures : II, 14, n. 2. — Vatopédi, évangéliaire : II, 454 ; octateuque : II, 134, n. 1. — Xénophon, peintures : I, 607 ; II, 241, n. 2.

Augsbourg, évangéliaire : v. Munich.

Barsauma (couvent près de Mélitène), peintures : II, 448-449.

Bathyrhyax (monastère) : II, 250, n. 1.

Bethléem, basilique de la Nativité, décoration : II, 435, 436, 450. — Couvent du *Poimnion* : II, 441. — Pierre où fut versée l'eau du Bain : II, 442. — Pierre où s'assit la Vierge : II, 476 (*add.* à p. 441).

Bobbio : v. ampoules, eulogies.

Bonaffé (ivoire de la collection), Crucifixion : I, 372, n. 6.

Bourges, porche méridional : II, 462.

Bourget (Le) (Savoie), sculpture : II, 466.

Bracelets et anneaux orientaux à sujets chrétiens : I, 88, n. 4 ; II, 435, 442.

Brioude (pyxide de) : I, 606.

Céfalu, mosaïques : II, 460.

Chalandon (ivoire de la collection), Descente de croix : I, 225, n. 1, 2, 3.

Charité-sur-Loire (La), porche : II, 464.

Charlieu, porche : II, 462.

Chartres, portail : II, 462, 463. — Vitraux : II, 463, 465.

Chio, Néa Moni, réfectoire : I, 47, n. 3.

Chloudof (psautier) : v. Moscou.

Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port, portail méridional : II, 462, 463.

Cluny, église : II, 462.

Commagène, églises à berceau transversal : I, 59 ; II, 409.

Constantinople, Boudroum Djami : I, 199, n. 5 ; 360, n. 2 ; 502, n. 2. — Eski Imaret Djami ; I, 502, n. 1, 2. — Fénari Issa Djami : I, 502, n. 2 ; II, 101. — Kalender Djami : I, 502, n. 2. — Kilissé Djami : I, 502, n. 1. — Pammakaristos : II, 101. — Pantocrator : II, 101. — Qahrié Djami, mosaïques : II, 453. — Sérail, octateuque : II, 134, n. 1.

Cosmas Indicopleustès (manuscrit de) : v. Vatican, Bibliothèque.

Ctésiphon, palais : I, 44.

Curtea de Argès, Saint-Nicolas, peintures : I, 606 ; II, 316, n. 1.

Damas (ms. syriaque copié à) : II, 449.

Daphni, mosaïques : I, 235, 383, 418, n. 4 ; 606 ; II, 316, n. 1 ; 330.

Doura-Europos, baptistère, peintures : II, 432-433, 434, 438, 439. — Synagogue, peintures : II, 432, 433.

Édesse, édifices des Croisés : II, 450.

Encensoirs syro-palestiniens : I, 88, n. 4 ; 129, n. 1 ; II, 232, 435, 439, 442, 446. Voir : Ledoulx, Odessa, Reber.

Et-Tabga (près lac de Génézareth), basilique, décoration : II, 443.

Etchmiadzin (Arménie), évangéliaire : II, 214, n. 2 ; 230, n. 3 ; 232, 233.

Eulogies palestiniennes : II, 435, 439, 440, 446.

Florence, Académie, Baptême par Verrocchio : II, 467. — Bibliothèque Laurentienne, évangéliaire syriaque de Rabula : II, 222 ; 223, n. 1 ; 224, 226, 230, n. 3 ; 232, 433, 439, 442, 443, 445, 446, 447, 456, 458, 467.

Gargan (mont), image de saint Michel : II, 461.

Gaza, église de Saint-Serge, cycle iconographique : I, 185, n. 3 ; II, 437, 438, 443.

Gélat (Géorgie), icone de Khakhouli : I, 345, n. 5.

Gran (Esztergom), staurothèque : I, 345, n. 5.

Grottaferrata, abbaye : I, 156, n. 1 ; II, 459.

Gurk (Carinthie), cathédrale, décor peint : II, 466.

Hanovre, ivoire : I, 345, n. 5 ; 348, 372, 540, n. 3.

Harbaville (triptyque) : v. Paris, Louvre.

Hildesheim, cuve baptismale : II, 463.

Italie méridionale, cryptes à peintures : II, 427, 458.

Ivoires carolingiens : II, 464.

Ivoires syriens ou orientaux des VIe-VIIe siècles : II, 232, 436, 440, 442, 464. Voir : Etchmiadzin, Londres, Lyon, Manchester, Paris (B. N.), Ravenne.

Jacques (Homélies du moine) : v. Vatican, Bibliothèque.

Jérusalem, Calvaire et Saint Sépulcre : II, 435, 439. — Couvent de Saint-Marc, manuscrit syriaque : II, 449. — Église de l'Ascension : II, 435.

Josué (rouleau de) : v. Vatican, Bibliothèque.

Jourdain, sanctuaires et monastères : II, 435, 437, 441, 450.

Kalénitch (Serbie), peintures : II, 453.

Kiev, Sainte-Sophie, mosaïques : I, 436 n. 4 ; 606 ; II, 316, n. 1.

Latmos (mont), grottes avec peintures : I, 324, n. 2 ; II, 428.

Ledoulx (encensoir de la collection) : II, 232, n. 7.

Lesnovo (Macédoine), peintures : II, 152, n. 4.

Liége, cuve de Saint-Barthélemy : II, 463.

Liget (Le) (Indre-et-Loire), peintures : II, 463.

Limbourg, staurothèque : II, 82, n. 1.

Londres, British Museum, ivoires syriens : II, 214, n. 2 ; 233. — Manuscrits, évangéliaires syriaques, Add. 7169 : II, 233, 448 ; Add. 7170 : II, 449-450 ; psautier de 1066 : I, 568, n. 1.

Lucques, crucifix : II, 461.

Lyon, cathédrale, porche : II, 464 ; chapiteaux : II, 464. — Musée des arts, Ascension par le Pérugin : II, 467 ; ivoire syrien : II, 233.

Manchester, ivoire syrien : II, 214, n. 2.

Mans (Le), cathédrale, porche : II, 462, 463 ; vitrail : II, 466.

Maredsous (Belgique), dalle sculptée : II, 464.

Mar Mattaï, près Mossoul, monastère et manuscrit syriaque : II, 449-450.

Médailles chrétiennes : II, 435.

Ménologe de Basile : v. Vatican, Bibliothèque.

Miniatures carolingiennes et ottoniennes : II, 93, n. 1.

Moissac, porche : II, 462.

Moldavie, *épitaphioi* aux noms des quatre animaux : II, 454.

Monembasie, croix cantonnée de sigles : II, 312, n. 1.

Monréale, mosaïque : II, 460.

Montoire, prieuré de Saint-Gilles, peintures : II, 462.

Monza : v. ampoules, eulogies.

Moscou, psautier Chloudof : I, 517, n. 4.

Munich, émail : I, 345, n. 5. — Reliure de l'évangéliaire d'Augsbourg : II, 464.

Nazareth, église de l'Annonciation, II, 435.

Néréditsa, peintures : I, 606 ; II, 316, n. 1.

Nicée, église de la Koimésis : I, 360, n. 2.

Nis (île du lac d'Eyerdir), peintures : II, 428.

Ochrida, Saint-Clément, peintures : II, 428.

Odessa, encensoirs : II, 232, n. 7.

Padoue, fresques de Giotto à l'Arena : I, 345, n. 5.

Palerme, chapelle Palatine et Martorana, mosaïques : II, 460.

Parenzo, mosaïques : I, 178, n. 3.

Paris, Bibliothèque nationale : ivoires, reliures : II, 90, n. 3 ; 214, n. 2 ; 230, n. 3 ; 233 ; diptyque de Romain et Eudoxie : I, 372, 373, n. 1 ; II, 8, n. 1 ; — manuscrits grecs : fragment de Sinope (suppl. gr. 1289) : II, 436, 443 ; Grégoire de Nazianze (gr. 510) : I, 235, 371, n. 1 ; 492, n. 1 ; II, 53, n. 2 ; 69, n. 2 ; 215, 218, n. 1, 2 ; 223, 225, n. 2 ; 226, 231, 286, 433, 434, 438, n. 1 ; 453 ; Psautier (gr. 139) : I, 235 ; Coisl. 79 : I, 382, n. 4 ; 482, n. 3 ; gr. 74 : II, 13 ; gr. 533 : II, 258 ; gr. 580 : I, 606 ; II, 349, n. 4 ; — manuscrits latins : Apocalypse de Saint-Sever (lat. 8878) : II, 462, n. 3 ; Évangiles de Lothaire (lat. 266) : II, 462 ; — manuscrits syriaques : Évang. de Mélitène (syr. 355) : II, 441, 448 ; syr. 33 : II, 233, 447, 458 ; syr. 341 : II, 447. — Musée de Cluny, émaux : II, 462 ; ivoire d'Otton et Théophano : I, 372, 373, n. 1 ; II, 8, n. 1. — Musée du Louvre : triptyque Harbaville : I, 372 ; saint Michel par Raphaël : II, 467.

Patènes syriennes de Riha et de Stuma : II, 447.

Poitiers, Notre-Dame-la-Grande : II, 462.

Qara Dagh (Lycaonie), églises : I, 59, 60 ; II, 402.

Rabula (évangéliaire de) : v. Florence.

Ravenne, cathédrale, chaire d'ivoire : I, 81, n. 3 ; 328, n. 4 ; II, 41, n. 3 ; 230, n. 3 ; 233, 436, 445, 455-456. — Saint-Apollinaire-le-Neuf, mosaïques : I, 355, n. 2 ; II, 214, n. 2 ; 230. — Saint-Vital, architecture : II, 458.

Reber (encensoir de la collection) : II, 232, n. 7.

Rome, peintures des Catacombes : I, 81, n. 3 ; II, 431, 442 ; cimetière de Saint-Valentin : I, 222, 223, n. 1 ; des Saints-Pierre-et-Marcellin : I, 277, n. 2. — Peintures et mosaïques syro-romaines du haut moyen-âge : II, 445, 455-456. — Saint-Clément, peintures : II, 456-457. — Saint-Jean-près-la-Porte-Latine, décor cosmatesque : I, 190, n. 4. — Saints-Jean-et-Paul, peintures : II, 222-223. — Saint-Sabas, peintures : II, 457. — Sainte-Marie-Antique, peintures : I, 178, n. 3 ; II, 197, 218, n. 1 ; 222, 223, n. 1 ; 233, 456, 457 ; oratoire des Quarante Martyrs : II, 167, n. 3. — Sainte-Marie-in-Cosmedin, décoration : II, 457. — Sainte-Marie-Égyptienne (Sancta Maria de Gradellis), peintures : I, 358, n. 3 ; II, 456. — Sainte-Marie-Majeure, mosaïques, II, 218, n. 1 ; 231. — Sainte-Praxède, mosaïques : II, 456, 457. — Santa Maria in Pallara, peintures : II, 459. — Sant' Urbano alla Caffarella, peintures : II, 459. — Voir Vatican.

Rossano, évangéliaire : I, 84, n. 3 ; 85, 223, n. 2 ; II, 436, 443, 444 (lieu d'origine), 446, 459, 466.

Saint-Luc-en-Phocide, mosaïques : I, 178, n. 3 ; 383.

Saint-Savin (Vienne), peintures : II, 462, 463.

Saint-Sever (Apocalypse de) : v. Paris, bibl. nat.

Salonique, Kazandjilar Djami : I, 199, n. 5. — Saint Démétrius : I, 135, n. 1 ; 178, n. 3. — Sainte-Sophie : I, 92, 93, n. 4 ; 178, n. 3 ; 418, n. 1.

Sant' Angelo in Formis, peintures : II, 90, n. 3 ; 348, n. 3 ; II, 459-460, 462.

Sarcophages chrétiens d'Occident, sculptures : II, 431, 442.

Sooouk Sou (Géorgie), peintures : II, 257, n. 3.

Spitzer (ivoire de la collection) : I, 372, n. 7.

Stoudénitsa, peintures : I, 436, n. 4.

Stroganof (émail de la collection) : I, 345, n. 5.

Syrie, peintures chrétiennes : II, 428. — Voir : Encensoirs, Ivoires, Patènes.

Tedzam (Géorgie), peintures : II, 316, n. 1.

Torcello, mosaïques : II, 13, 14, n. 2 ; 15.

Tour Abdin (Haute Mésopotamie), églises à berceau transversal : I, 59, 60, n. 2 ; II, 409.

Trébizonde (région de), peintures : II, 428.

Trikkala (Thessalie), croix cantonnée de sigles : II, 312, n. 1.

Vatican, Bibliothèque, manuscrits grecs : Cosmas Indicopleustès : I, 71, n. 3 ; 324, n. 2 ; 371, n. 1 ; II, 64, n. 1, 2 ; 65, n. 1 ; 194, 195, n. 1 ; 434 ; Homélies du moine Jacques : I, 127, n. 2, 4 ; 128, n. 1 ; 213, n. 2 ; Ménologe de Basile : I, 492, n. 1 ; II, 286, 287, n. 1 ; 316, n. 1 ; Rouleau de Josué : I, 530 ; II, 134, n. 1 ; gr. 666 : I, 382, n. 4 ; gr. 2125 : I, 321, n. 1 ; Urb. 2 : II, 8, n. 1 ; — manuscrit syriaque 559 : II, 449-450, 452, n. 1. — Chambres de Raphaël, Dispute du Saint-Sacrement : II, 467. — Musée chrétien, trésor du Sancta Sanctorum : I, 81, n. 3 ; II, 233. — Saint-Pierre, mosaïques de Jean VII : II, 456, 457.

Venise, Bibliothèque Marcienne, ms. gr. 808 (Job) : I, 517, n. 3. — Saint-Marc, colonnes du ciborium : II, 445 ; mosaïques : I, 92, 93, n. 4 ; Pala d'Oro : I, 606.

Torcello, mosaïques : II, 13, 14, n. 2 ; 15.

Tour Abdin (Haute Mésopotamie), églises à berceau transversal : I, 59, 60, n. 2 ; II, 409.

Trébizonde (région de), peintures : II, 428.

Trikkala (Thessalie), croix cantonnée de sigles : II, 312, n. 1.

Vatican, Bibliothèque, manuscrits grecs : Cosmas Indicopleustès : I, 71, n. 3 ; 324, n. 2 ; 371, n. 1 ; II, 64, n. 1, 2 ; 65, n. 1 ; 194, 195, n. 1 ; 434 ; Homélies du moine Jacques : I, 127, n. 2, 4 ; 128, n. 1 ; 213, n. 2 ; Ménologe de Basile : I, 492, n. 1 ; II, 286, 287, n. 1 ; 316, n. 1 ; Rouleau de Josué : I, 530 ; II, 134, n. 1 ; gr. 666 : I, 382, n. 4 ; gr. 2125 : I, 321, n. 1 ; Urb. 2 : II, 8, n. 1 ; — manuscrit syriaque 559 : II, 449-450, 452, n. 1. — Chambres de Raphaël, Dispute du Saint-Sacrement : II, 467. — Musée chrétien, trésor du Sancta Sanctorum : I, 81, n. 3 ; II, 233. — Saint-Pierre, mosaïques de Jean VII : II, 456, 457.

Venise, Bibliothèque Marcienne, ms. gr. 808 (Job) : I, 517, n. 3. — Saint-Marc, colonnes du ciborium : II, 445 ; mosaïques : I, 92, 93, n. 4 ; Pala d'Oro : I, 606.

26, 29 (pl. 147, 2) ; Sar. K., II, 48 ; Balkh. D. 1, II, 50 ; Bab., II, 57 ; S. A., II, 67 ; Tavch. K., II, 85, 86 (pl. 183, 3) ; H. Vas. Dj., II, 126 ; Archang., II, 130, 135 ; H. St., II, 149 ; Souv., II, 161, 163 (pl. 162, 2) ; Damsa, II, 179 ; Qarleq, II, 184 ; Tagh., II, 197 (pl. 170, 3 ; 172) ; Mavr., II, 210 (?) ; 212 (?) ; O. K. 2, II, 246 ; O. K. 5, II, 247 ; Ball. K., II, 260 (pl. 178, 2) ; Ball. D. 2, II, 271 ; B. Kil. 2, II, 296, 297 ; B. Kil. 3, II, 305 ; S. B. S., II, 324 (pl. 188, 1) ; Qarab. K., II, 340 (pl. 196, 2), 343 ; Dj. K., II, 363 (?) ; M. K., II, 376 ; M. K. 1, II, 380. — Sur les ampoules : II, 442. — En Occident : II, 465. — Geste particulier de la Vierge à T. K. 2, reproduit ailleurs : II, 453-454.

Visitation. D. arch., I, 74 ; G. 6, I, 98, 99 (pl. 29, 4) ; G. 8, I, 114, 115 (pl. 35, 4) ; Théot., I, 126, 129 (pl. 35, 1) ; G. 13, I, 138 ; G. 3, I, 141 ; Ch. Elm., I. 146 ; S. E., I, 155, 156 (pl. 37, 2) ; El N., I, 184 (pl. 41, 1) ; Qeledj., I, 205, 212 (pl. 46, 1 ; 57, 1) ; T. K. 1, I, 269, 271 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 310, 327 (pl. 75, 1) ; D. E. C., I, 378 ; G. 16, I, 493, 494 (pl. 135, 2) ; Tch. In, I, 526, 531 (pl. 141, 1) ; [G. D. 1, I, 591] (?) ; S. Th., II, 26, 29 (pl. 147, 2) ; Sar. K., II, 48 ; Bab., II, 57 ; S. A., II, 67 ; Tavch. K., II, 85, 86 (pl. 153, 3-4) ; Archang., II, 130, 135 ; Qarleq, II, 184 ; O. K. 2, II, 246 ; Ball. K., II, 260 (pl. 178, 3) ; Ball. D. 2, II, 271 ; B. Kil. 2, II, 296, 297 ; B. Kil. 2, II, 305 ; S. B. S., II, 324, 325 (pl. 188, 1) ; M. K., II, 376 (pl. 179, 3). — Élisabeth à genoux : I, 212, n. 3. — La servante, cruche en main, empruntée à l'Annonciation : II, 439, n. 2 ; 459 ; transformée, par méprise, en sainte martyre : I, 494.

Épreuve de l'eau. D. arch., I, 75 ; G. 6, I, 98, 100 (pl. 29, 4) ; G. 8, I, 114, 115 ; G. 13, I, 138 ; [Ch. Elm., I, 146] ; S. E., I, 155, 157 (pl. 37, 4) ; Qeledj., I, 205, 212 (pl. 46, 1 ; 56) ; T. K. 1, I, 269, 271 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 310, 327 (pl. 75, 1) ; G. 16, I, 493, 494 ; Tch. In, I, 526, 531 (pl. 141, 1), 544 ; S. Th., II, 26, 29 (pl. 147, 1-2) ; S. A., II, 68 ; Tavch. K., II, 85, 86 ; Pan., II, 113 ; H. Vas. Dj., II, 126 ; Qarleq, II, 184 ; Ball. K., II, 260, 261 (pl. 178, 4) ; [Ball. D. 2, II, 271] ; B. Kil. 1, II, 278, 279 ; B. Kil. 2, II, 296, 297 (pl. 185, 4) ; B. Kil. 3, II, 305 ; S. B. S., II, 324, 325 (pl. 188, 2) ; M. K., II, 376 (pl. 179, 3). — Origine palestinienne de la scène et du nom de Zacharie donné au prêtre : II, 440, 442. — Reparaît aux XIVe-XVe s. : 453.

Reproches de Joseph à Marie. D. arch., I, 75 ; G. 3, I, 141 (?? v. II, 470 *corr.* à p. 141) ; T. K. 2, I, 310, 312, 327 (pl. 75, 1) ; [Ball. D. 2, II, 271] (?? v. II, 417, n. 2) ; S. B. S., II, 324, 325 (pl. 188, 2).

Joseph et Marie après l'épreuve. Qeledj., I, 205, 213 (pl. 48, 2), Tch. In, I, 526, 531 (pl. 138, 2), 545. V. II, p. 420, n. 1.

Premier songe de Joseph. T. K. 2, I, 310, 312, 328 (pl. 72, 1) ; Mavr., II, 210, 212 (pl. 173, 1).

Voyage à Bethléem. D. arch., I, 76 ; G. 8, I, 114, 115 (pl. 35, 3) ; Théot., I, 126, 130 ; G. 13, I, 138 ; G. 3, I, 141 ; [Ch. Elm., I, 146] ; S. E., I, 155, 157 (pl. 36, 2) ; Q. Qeledj., I, 247, 248 (pl. 60, 1) ; T. K. 1, I, 269, 271 (pl. 65, 1-2) ; T. K. 2, I, 310, 328 (pl. 72, 1) ; D. E. C., I, 378, 379, 384 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 410 (pl. 103, 4), II, 452, n. 1 ; E. K., I, 441, 442 ; Tch. K., I, 460 ; [G. 16, I, 493] ; Tch. In, I, 526, 532 (pl. 138, 2) ; 544 ; [G. D. 1, I, 591] (?) ; S. Th., II, 26, 30 (pl. 147, 1) ; S. A., II, 68 ; Tavch. K., II, 85, 87 ; Pan., II, 113 ; Gorg., II, 122 ; Qarleq, II, 184 ; Mavr., II, 210, 213 (pl. 173, 2) ; Ball. K., II, 260, 261 (pl. 176, 4) ; [Ball. D. 2, II, 271] ; B. Kil. 2, II, 296, 297 (pl. 185, 4) ; S. B. S., II, 324, 326 (pl. 189, 1) ; M. K., II, 377. — Origine palestinienne : II, 441 (v. ci-dessus, p. 476, *add.* à cette p.), 442. — Par erreur, colombes dans la main de Joseph, à B. Kil. 2, II, 297.

Nativité. D. arch., I, 76 ; G. 6, I, 98, 100 (pl. 31, 5) ; G. 8, I, 114, 116 (pl. 35, 3) ; Théot., I, 126, 130 (pl. 34, 1) ; G. 13, I, 138 ; [Ch. Elm. I, 146] ; S. E., I, 155, 157 (pl. 38, 1) ; El N., I, 184 (pl. 40, 4 ; 41, 2) ; Qeledj. (ch. lat.), I, 201 (pl. 54, 3) ; Qeledj., I, 205, 213 (pl. 46, 2 ; 57, 2) ; Q. Qeledj., I, 247, 248 (pl. 60, 2), 253 (fig. 27) ; T. K. 1, I, 269, 272 (pl. 65, 2) ; T. K. 2, I, 311, 329 (pl. 74, 2) ; D. E. C., I, 378, 379, 384 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 410 (pl. 100, 2) ; E. K., I, 441, 442 ; Tch. K., I, 460, 461 (pl. 127, 2 ; 129, 2) ; [G. 16, I, 493] ; Tch. In, I, 526, 532 (pl. 138, 2 ; 142, 2), 545 ;

[G. D. 1, I, 591] (?) ; Souvasa. II, 5, n. 2 ; S. Th., II, 26, 31 (pl. 147, 1) ; Sar. K., II, 48 : S. A., II, 68 ; Tavch. K., II, 85, 87 (pl. 152, 2) : Pan., II, 113 ; Gorg., II, 122 ; H. Vas. Dj., II, 127 ; Archang., II, 131, 136 : Souv., II, 161, 164 (pl. 162, 2) ; Damsa. II, 181 ; Qarleq, II, 184 ; Tagh., II, 198 (pl. 170, 1 : sages-femmes et bergers nimbés) ; Mavr., II, 210, 213 (pl. 173, 2) ; Mavr. 3, II, 238 ; O. K., II, 242 ; O. K. 4, II, 246 ; O. K. 5, II, 247 ; Ball. K., II, 260, 262 (pl. 179, 1) ; [Ball. D. 2, II, 271] ; B. Kil. 1, II, 278, 279 ; B. Kil. 2, II, 296, 298 (pl. 184, 1) ; S. B. S., II, 324, 326 (pl. 190, 1) ; Qarab. K., II, 343, 344 (pl. 198, 1 ; 203) ; Dj. K., II, 361 ; M. K., II, 377 (pl. 179, 4). — Le bain de l'Enfant, origine palestinienne : II, 442 ; gesté bénisseur de Jésus à partir du XIe s. : II, 164, 326, 344 ; le bain en Occident : II, 464, 466. — Présence d'un ange, à Mavr., II, 214 (v. 475, add. à cette p.). — Allusion à l'épisode de la main desséchée : S. Th., II, 31.

Annonce aux bergers (séparée de la Nativité). T. K. 1, I, 269, n. 3 ; 272 (pl. 68, 2) ; Pan., II, 113 ; Mavr., II, 210 ; Ball. K., II, 262 (pl. 179, 2). — Origine palestinienne : II, 440-441. — La scène en Occident : II, 459, 465. — Noms cappadociens des bergers : I, 78, 385 ; II, 88, 430.

Les mages observant l'étoile. T. K. 2, I, 311, 312. 329 (pl. 75, 2) ; Mavr., II, 216 (pl. 174, 1).

Les mages guidés par l'ange. M. K., II, 377 (?),

Les mages devant Hérode. M. K., II, 377 (?).

Adoration des mages. D. arch., I, 78 ; G. 8, I, 114, 116 (pl. 35, 3) ; S. E., I, 155, 158 (pl. 37, 3) ; El N., I, 187 (pl. 40, 4) ; Qeledj., I, 205, 214 (pl. 47, 1) ; T. K. 1, I, 269, 273 (pl. 66, 1) ; T. K. 2, I, 311, 330 (pl. 75, 2 ; 93) ; D. E. C., I, 378 ; Qaranl. K., I, 410 (pl. 104, 3) ; E. K., I, 441, 442 ; Tch. K., I, 462 (pl. 129, 2) : [G. 16, I, 493] ; Tch. In, I, 526, 533 (pl. 141, 3), 545 ; [G. D. 1, I, 591] (?) ; S. Th., II, 27, 31 (pl. 147, 2) ; S. A., II, 68 ; H. Vas. Dj., II, 127 (?) ; Archang., II, 130, 136 (?) ; Souv., II, 161, 165 (pl. 161, 2) ; Tagh., II 199 ; Mavr., II, 210, 215 (pl. 174, 1) ; O. K., II 242 ; O. K. 4, II, 246 ; O. K. 5, II, 247 ; Ball. D. 2, II, 271 ; B. Kil. 1, II, 278, 279 (pl. 182, 1) ; B. Kil. 2, II, 296, 298. — Origine : II, 442. — Mages nimbés à T. K. 2 et Tagh. (v. *Voix des monuments, N. S.*, p. 306). — Noms cappadociens des mages dans l'Évangile arménien de l'Enfance : II, 398, n. 4 (v. p. 469, *add.* à I, 78), 417, n. 1. — Noms tirés du carré magique : II, 88. — Les trois âges de la vie : I, 78. — En Occident : II, 465.

Apparition de l'Ange aux mages. Mavr., II, 214 (?)

Retour des mages. Mavr., II, 210, 216 (pl. 174, 1).

Deuxième songe de Joseph. D. arch., I, 79 ; S. E., I, 155, 159 (pl. 37, 4) ; Qeledj., I, 205, 215 (pl. 51, 1) ; Tch. In, I, 526, 533 (pl. 142, 1), 545 ; S. Th., II, 27, 32 (pl. 147, 1) ; S. A., II, 68 ; Tavch. K., II, 85, 89 (pl. 153, 3) ; Archang. II, 130, 136 ; Mavr., II, 214 (?) : B. Kil. 2, II, 296, 298 (pl. 184, 2). — Réalisme syrien : II, 443.

Fuite en Égypte. D. arch., I, 79 ; G. 8, I, 114, 117 ; S. E., I, 155, 160 (pl. 38, 4) ; El N., I, 187 (pl. 40, 4 ; 41, 2) ; Qeledj., I, 205, 215 (pl. 47, 2) ; T. K. 1, I, 269, 273 (pl. 66, 2) ; T. K. 2, I, 311, 331 (pl. 76, 1) ; [G. 16, I, 493] ; Tch. In, I, 526, 534 (pl. 142, 1), 544 ; [G. D. 1, I, 591] (?) ; S. Th., II, 27, 33 (pl. 147, 1) ; S. A., II, 68 ; Tavch. K., II, 85, 88 (pl. 152, 2), 117 (fig. 76) ; Archang., II, 130, 136 ; Qarleq, II, 184 ; Mavr., II, 211, 218 (?) (pl. 174, 2) ; B. Kil. 1, II, 280 (pl. 182, 1) ; B. Kil. 2, II, 296, 298 (pl. 184, 2). — Origine tardive : II, 443. — Le trait concret de la torche dans la main de l'Égypte : I, 79 ; II, 432. — Par erreur, colombes dans la main de Joseph, à T. K. I, I, 276, n. 4. — La scène en Occident : II, 459, 465.

Massacre des Innocents. D. arch., I, 78 ; G. 6, I, 98 ; 101, S. E., I, 155, 159 (pl. 37, 4) ; T. K. 1, I, 269, 273 (pl. 66, 1-2) ; [S. J. B., I, 518] (?) ; Tch. In, I, 526, 534 (pl. 142, 2) ; S. Th., II, 27, 33 (pl. 147, 1) ; Tavch. K., II, 85, 90 (pl. 153, 3-4) ; H. Vas. Dj., II, 127 ; Qarleq, II, 184 ; Mavr., II, 210, 216 (pl. 174, 1) ; Ball. D. 2, II, 271 ; B. Kil. 1, II, 280 ; B. Kil. 2, II, 296, 298. — Rachel pleurant ses enfants : v. ci-dessous, **8, Figures allégoriques**. — Le « pseudomystériakos » : II, 90. — Origine : II, 442.

Pleurs de Rachel. S. Th., II, 27, 33. — Image ordinairement unie au Massacre.

Présentation au Temple. D. arch., I, 79 ; S. E., I, 155, 158 (pl. 38, 2), 601 ; El N., I, 186 (pl. 41, 1) ; Qeledj., I, 205, 216 (pl. 45, 2) ; T. K. 1, I, 270, 286 (pl. 62, 1 ; 68, 4) ; T. K. 2, I, 311, 332 (pl. 76, 2 ; 89, 1) ; G. 16, I, 493, 494 (pl. 134, 3) ; G. D. 1, I, 591 ; S. Th., II, 28, 34 (pl. 148, 2) ; Sar. K., II, 48 ; S. A., II, 68 ; H. Vas. Dj., II, 127 ; Archang., II, 130, 136, 145 (fig. 81) ; Souv., II, 161, 165 (pl. 162, 4) ; Mavr., II, 210, 217 (pl. 174, 2) ; B. Kil. 1, II, 281 (pl. 182, 1) ; B. Kil. 3, II, 306 (pl. 183, 1) ; Qarab. K., II, 345 (pl. 198, 2 ; 204) ; 346, 350 ; Dj. K., II, 361 (pl. 206) ; M. K., II, 377 (?). — En Occident : II, 465.

Jésus dans le Temple. T. K. 2, I, 311, 312, 332 (pl. 76, 1) ; S. A., II, 69 (pl. 151, 2) ; O. K. 5, II, 247 (?).

C. — Cycle du Baptiste et du Baptême.

Pour le début du cycle du Baptiste, voir avant l'Annonciation. Seul exemple assez complet à S. J. B., I, 518.

Meurtre de Zacharie. D. arch., I, 79 ; S. E., I, 155, 159 (pl. 38, 3) ; T. K. 1, I, 269, 274 (pl. 66, 2) ; [S. J. B., I, 516, 518] (?) ; Tch. In, I, 526, 534 (pl. 142, 2), 545 ; B. Kil. 1, II, 280 (pl. 182, 1). — Origine : II, 443.

Fuite d'Élisabeth. D. arch., I, 79 ; S. E., I, 155, 160 (pl. 38, 3) ; El N., I, 188 (pl. 41, 2) ; T. K. 1, I, 269, 274 (pl. 65, 1) ; S. J. B., I, 516, 518 ; Tch. In, I, 526, 534 (pl. 142, 2), 544 ; S. Th., II, 28, 33 (pl. 148, 2), Pan., II, 113 ; Mavr., II, 211, 217 (?), 219 (v. pl. 174, 2) ; B. Kil. 1, II, 280. — Peut-être à Tavch. K., II, 91, et Qarleq, II, 185 (v. *Voix des monuments, N. S.*, p. 215, n. 4). — Origine palestinienne : II, 440, 443. — Rare dans l'iconographie byzantine, II, 215, n. 6 ; mais reparaît au XIVe s. : II, 453.

Vocation du Baptiste. Qeledj., I, 205, 216 (pl. 48, 1) ; T. K. 1, I, 269, 274 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 311, 333 (pl. 77, 1) ; [S. J. B., I, 518] ; S. A., II, 69 ; B. Kil. 1, II, 281 (pl. 182, 2).

Prédication du Baptiste. T. K. 1, I, 269, 275 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 312 ; [S. J. B., I, 518] ; S. Th., II, 28, 34 (pl. 148, 2) ; Mavr., II, 211, 219 ; B. Kil. 1, II, 282 (pl. 182, 2) ; B. Kil. 2, II, 296, 300. — En Occident : II, 460.

Témoignage du Baptiste. H. St., II, 150 (?) ; B. Kil. 2, II, 296, 298.

Rencontre de Jésus et du Baptiste. Qeledj., I, 205, 217 (pl. 48, 2) ; T. K. 1, I, 269, 275 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 311, 334 (pl. 77, 1) ; S. A., II, 70 ; Qarleq, II, 185 (?) ; B. Kil. 1, II, 281 (pl. 182, 2).

Baptême de Jésus. D. arch., I, 80 ; G. 6, I, 99, 101 ; G. 8, I, 114, 117 (pl. 36, 3) ; Théot., I, 126, 131 (pl. 35, 2) ; El N., I, 188 (pl. 42, 3) ; Qeledj., I, 205, 217 (pl. 48, 2) ; T. K. 1, I, 269, 276 (pl. 65, 2) ; T. K. 2, I, 311, 334 (pl. 78, 1), 371 ; D. E. C., I, 378, 379, 385 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 411 (pl. 103, 3) ; E. K., I, 441, 442 (pl. 119, 2) ; Tch. K., I, 460, 462 ; S. J. B., I, 513 ; Tch. In, I, 527, 535 (pl. 138, 2), 544 ; G. D. 1, I, 591 ; G. D. 3, I, 593 ; Qarche K., II, 10, 11 (pl. 145, 1) ; S. Th., II, 28, 35 (pl. 148, 2) ; S. A., II, 70 ; Tavch. K., II, 85 (?) ; Pan. II, 114 ; Archang., II, 131, 137 (pl. 157, 2) ; Damsa, II, 179 ; Mavr., II, 211, 220 ; B. Kil. 1, II, 282 ; B. Kil 2, II, 296, 298. — Origine palestinienne : II, 441, 443. — Traits cappadociens : II, 430, 443. — Costume de Jean : I, 82, n. 4 ; II, 137. — Croix dans le Jourdain : I, 442 ; II, 137. — Flambeau dans le Jourdain : II, 137. — En Occident : 463, 464, 465.

Reproches de Jean à Hérode. B. Kil. 2, II, 296, 300.

Festin d'Hérode. S. J. B., I, 517 ; B. Kil. 2, II, 297, 300.

Mort de Jean. S. J. B., I, 517, 518.

D. — Miracles.

Tentations de Jésus. T. K. 2, I, 311, 312, 335 (pl. 77, 2) ; S. Th., II, 28, 35 (pl. 148, 2).

Noces de Cana. T. K. 1, I, 269, 276 (pl. 65, 2) ; T. K. 2, I, 311, 337 (pl. 77, 3) ; S. Th., II, 28, 36 (pl. 148, 1) ; Mavr., II, 211, 220 ; Mavr. 3, II, 238 (?) ; B. Kil. 1, II, 282 (pl. 183, 3).

Miracle des urnes (séparé des Noces de Cana). T. K. 1, I, 270, 277 (pl. 66, 1) ; T. K. 2, I, 311, 338 (v. pl. 72, 1 ; 73, 1) ; S. Th., II, 28, 36 (pl. 148, 1) ; B. Kil. 1, II, 283 (pl. 183, 3).

Vocation des apôtres au lac. T. K. 1, I, 270, 277 (pl. 66, 1) ; T. K. 2, I, 311, 336 (pl. 78, 2) ; S. Th., II, 28, 36 (pl. 148, 1).

Vocation de Matthieu. T. K. 2, I, 311, 336 (pl. 77, 2).

Jésus enseignant au Temple. V. Cycle de l'Enfance, Jésus dans le Temple.

Obole de la veuve. T. K. 2, I, 311, 339 (pl. 83, 2).

Guérison de l'aveugle-né. Qeledj., I, 205, 218 (pl. 48, 2) ; T. K. 1, I, 270, 279 (pl. 66, 2) ; Tch. In, I, 527, 535, 545 ; Mavr., II, 211, 221 (pl. 156, 1). — En Occident : II, 460.

Guérison des deux aveugles. T. K. 2, I, 311, 338 ; Mavr., II, 220 (?) (v. pl. 175, 2).

Guérison du démoniaque. S. Th., II, 28, 38 (pl. 148, 2).

Guérison du fils de l'officier. T. K. 2, I, 311, 341 (pl. 79, 1).

Guérison de l'hémorrhoïsse. S. Th., II, 28, 39 (pl. 148, 1) ; Archang., II, 140 (?).

Guérison de l'hydropique. T. K. 2, I, 311, 340.

Guérison du lépreux. T. K. 2, I, 311, 339.

Guérison de la main desséchée. T. K. 2, I, 311, 340 (pl. 83, 2) ; S. Th., II, 28, 38 (pl. 148, 2) ; Mavr., II, 211, 220 (pl. 175, 2).

Guérison du paralytique. T. K. 2, I, 311, 342 (pl. 79, 1).

Guérison du paralytique à la piscine. Archang., II, 131, 139.

Guérison de diverses infirmités. S. Th., II, 28, 38 (pl. 148, 2) ; Mavr., II, 220 (pl. 175, 2).

Multiplication des pains. T. K. 1, I, 270, 278 (pl. 36, 4 ; 66, 1-2) ; T. K. 2, I, 313 ; S. Th., II, 28, 37 (pl. 148, 1-2) ; Mavr., II, 211, 221, (pl. 175, 1). — Origine : II, 443.

Résurrection de la fille de Jaïre. T. K. 2, I, 311, 341 (pl. 79, 1) 604 ; S. Th., II, 28, 39 (pl. 148, 1) ; Archang., II, 140.

Résurrection du fils de la veuve. Archang., II, 139 (?).

Jésus et la Samaritaine. S. Th., II, 28, 40 (pl. 148, 2) ; B. Kil. 1, II, 283 (pl. 183, 4).

La tempête apaisée. S. Th., II, 28, 39 (pl. 148, 1).

Zachée. Qeledj., I, 205, 218 (pl. 48, 1) ; B. Kil. 1, II, 282.

Une résurrection. Archang., II, 132, 139.

Un miracle anonyme. Mavr., II, 211, 220 (pl. 175, 2).

Transfiguration. D. arch., I, 83 ; G. 6, I, 99, 101, (pl. 31, 1) ; El N., I, 189 (pl. 40, 2) ; T. K. 1, I, 270, 286 (pl. 67, 1) ; T. K. 2, I, 312, 350 (pl. 83, 2) ; D. E. C., I, 378, 379, 386 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 412 (pl. 101, 1) ; E. K., I, 441, 443 (pl. 119, 1) ; Tch. K., I, 460, 462 (pl. 128, 2) ; S. J. B., I, 514 ; Tch. In, I, 527, 536 (pl. 138, 1), 544, 546 ; S. Th., II, 28, 40 (pl. 148, 2) ; Tavch. K., II, 85, 91 (pl. 152, 1) ; Archang., II, 131, 132, 138 ; Qarab. K., II, 346 (pl. 197, 1). — Longue croix dans la main de Pierre à T. K. 2 et Qaranl. K. : I, 350, 412. — En Occident : 464, 465.

E. — Passion et Résurrection.

Résurrection de Lazare. D. arch., I, 84 ; El N., I, 189 (pl. 41, 3) ; Qeledj., I, 205, 219 (pl. 48, 2) ; T. K. 1, I, 270, 279 (pl. 66, 2) ; T. K. 2, I, 311, 342 (pl. 79, 1), 371 ; D. E. C., I, 378, 379, 387 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 412 (pl. 103, 2) ; E. K., I, 441, 443 (pl. 119, 3) ; Tch. K., I, 460, 463 (pl. 130, 2) ; Tch. In, I, 527, 536 (pl. 141, 2), 544, 545 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; Bab., II, 57 ; Mavr., II, 211, 221 (pl. 175, 2). — Origine : II, 443. — En Occident : II, 459, 460.

Entrée à Jérusalem. D. arch., I, 84 ; G. 8, I, 114, 117 ; El N., I, 189 (pl., 41, 3) ; Qeledj., I, 206, 219 (pl. 49, 1) ; T. K. 1, I, 270, 280 (pl. 65, 1) ; T. K. 2, I, 311, 343 (pl. 79, 2), 371 ; D. E. C., I, 378, 379, 387 ; Qaranl. K., I, 408, 412 (pl. 104, 4) ; E. K., I, 441, 444 (pl. 119, 4) ; Tch. K., I, 460, 463 (pl. 129, 3) ; Tch. In, I, 527, 536 (pl. 141, 2), 545 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. Th., II, 43 ; Pan., II, 114 ; Archang., II, 131, 140 ; Mavr., II, 211, 221 (pl. 156, 1) ; B. Kil. 1, II, 283. — Origine : II, 444. — Dialogue des gamins sur l'arbre : I, 387, 413, 444, 464. — La « Fille de Sion » : I, 219, n. 4 ; 343, 537 (v. n. 2). — En Occident : 459, 460, 465, 466.

Lavement des pieds. Qeledj., I, 206, 220 (pl. 50, 2) ; T. K. 2, I, 311, 344, 604 ; Archang., II, 132 ; Mavr., II, 211, 222. — En Occident : II, 460.

Cène. D. arch., I, 86 ; Qeledj., I, 206, 220 (pl. 49, 2) ; T. K. 1, I, 270, 280 (pl. 65, 1-2) ; T. K. 2, I, 311, 344 (pl. 79, 2), 371 ; D. E. C., I, 378, 379, 388 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 413 (pl. 101, 2) ; E. K., I, 441, 444 ; Tch. K., I, 460 ; Tch. In, I, 527, 537 (pl. 140, 3), 544 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; Qarche K., II, 10, 11 ; S. A., II, 70 ; Pan., II, 114 ; Archang., II, 132, 140 ; Mavr., II, 211, 222 ; Mavr. 3, II, 238 (?) ; Ball. K., II, 259, 263 (pl. 177, 2). — Flambeau sur pied à colonne : I, 280, 413 ; II, 263. — Couteaux et fourchettes sur la table : I, 388 ; II, 263 (v. ci-dessus 475, *corr.* à cette p.).

Communion des Apôtres. Qeledj., I, 203 (pl. 54, 5) ; H. St., II, 149 ; Tagh., II, 195 (pl. 170, 2) ; Qarab. K., II, 341 (pl. 196, 2 ; 197, 2) ; Dj. K., II, 366. — Origine : 418, 446.

Trahison. D. arch., I, 87 ; [G. 8, I, 114] ; Ch. Elm., I, 145 ; Qeledj., I, 206, 220 (pl. 49, 1) ; T. K. 1, I, 270, 280 (pl. 65, 2) ; [T. K. 2, I, 311, 345] ; D. E. C., I, 378, 379, 388 ; Qaranl. K., I, 408, 413 (pl. 105, 5) ; E. K., I, 441, 444 (pl. 120, 4) ; Tch. K., I, 460, 464 (pl. 129, 4) ; S. J. B., I, 516, 518 ; Tch. In, I, 527, 537, 544 (pl. 140, 3) ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; Qarche K., II, 10, 11 ; Pan., II, 132, 141 ; Mavr., II, 211, 222 (?) ; Ball. K., II, 259, 263 (pl. 177, 3).

Jugement d'Anne et de Caïphe. Qeledj., I, 206, 221 (pl. 49, 2).

Jugement de Pilate. Qeledj., I, 206, 222 (pl. 50, 1) ; T. K. 1, I, 270, 281 (pl. 65, 2) ; [T. K. 2, I, 311, 313, 345] ; Tch. In, I, 527, 538 (pl. 142, 3), 545 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. A., II, 71. — Comparaison avec le *Rossanensis* : II, 444. — Femme de Pilate en Occident : II, 459, 460.

Chemin de Croix, Qeledj., I, 206, 223 (pl. 50, 2) ; T. K. 1, I, 270, 281 (pl. 66, 1) ; [T. K. 2, I, 311, 313, 345] ; D. E. C., I, 378, 379, 389 ; E. K., I, 441, 445 (pl. 121, 2) ; Tch. K., I, 460, 464 (pl. 130, 1) ; Tch. In, I, 527, 538 (pl. 142, 3), 545 ; S. Th., II, 28, 43 (?) ; S. A., II, 71. — Jésus, corde au cou : I, 223, 445 ; et couronné d'épines : I, 445. — Simon de Cyrène, en apôtre : I, 223, 281, 464 ; ressemble à Jésus, II, 472, *correct.* à I, 457.

Crucifixion. D. arch., I, 87 ; G. 6, I, 99, 102 (pl. 31, 2) ; G. 8, I, 114, 118 (pl. 35, 3) ; Théot., I, 126, 131 (pl. 35, 2) ; Ch. Elm., I, 145 ; El N., I, 190 (pl. 40, 3) ; Qeledj., I, 206, 224 (pl. 51, 1) ; Q. Qeledj., I, 247, 249 (pl. 60, 4), 603 ; T. K. 1, I, 270, 282 (pl. 66, 1) ; T. K. 2, I, 312, 345 (pl. 84, 2), 371, 372 ; D. E. C., I, 378, 379, 389 ; Qaranl. K., I, 408, 414 (pl. 100, 1) ; E. K., I, 441, 445 (pl. 116, 2) ; Tch. K., I, 460, 464 (pl. 127, 1) ; Tch. In., I, 527, 538 (pl. 142, 4), 545 (voir scène suivante) ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. Th., II, 28, 44 (pl. 148, 1) ; S. A., II, 71 ; Tavch. K., II, 85, 92 (pl. 152, 2) ; Pan., II, 114 ; Gorg., II, 122 ; Archang., II, 131, 141 ; Souv., II, 163, 166 (pl. 162, 3) ; Tagh., II, 199 (pl. 169, 1) ; Mavr., II, 211, 222 (pl. 175, 1, 176, 1) ; Mavr. 3, II, 238 (?) ; Ball. K., II, 259, 264 (pl. 177, 4) ; Qarab. K., II, 346 (pl. 199, 1). — Évolution du type : II, 445. — Christ en *colobium* : II, 222, 223, 231, 234 (fig. 91), 445. — Anges affligés : I, 345, 445 ; II, 223. — Les larrons dans D. arch. : I, 88, n. 4 ; II, 71, 223, 445. — Noms des larrons : I, 224, n. 4. — Présence de Pierre (Tch. In) : I, 539 ; II, 473 (*add.* à I, 611). — En Occident : II, 222, 223, n. 1 ; 464, 465.

Mort de Jésus. Tch. In, I, 527, 540 (pl. 142, 5), 544. (Scène qui correspond à la Crucifixion, la précédente figurant, dans ce décor, sous le nom de « Crucifixion », les outrages à Jésus en croix.)

Déposition de la Croix. D. arch., I, 90 ; Qeledj., I, 206, 224 (pl. 51, 2) ; T. K. 1, I, 270, 283 (pl. 66, 2 ; 69) ; T. K. 2, I, 312, 348 (pl. 85, 4), 371, 372 ; Tch. In, I, 527, 540 (pl. 141, 4), 545 ; Qarche K., II, 11 ; Tavch. K., II, 85, 92 (pl. 152, 2) ; Pan., II, 114. — En Occident : II, 466. — Développement logique du thème : II, 115, n. 1.

Ensevelissement. D. arch., I, 90 ; Théot., I, 126, 132 (pl. 34, 1) ; Qeledj., I, 206, 225 (pl. 51, 1) ; T. K. 1, I, 270, 283 (pl. 66, 2 ; 69) ; T. K. 2,

I, 312, 348 (pl. 85, 3) ; D. E. C., I, 379 ; E. K., I, 441, 446 ; Tch. K., I, 460 ; Tch. In, I, 527, 541 (pl. 141, 4), 544 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. A., II, 71 ; Pan., II, 114 ; Archang., II, 132, 141 ; Mavr., II, 211, 224 (pl. 175, 1). — En Occident : II, 460.

Descente aux Limbes. D. arch., I, 91 ; G. 6, I, 99, 102 (pl. 31, 3) ; G. 8, I, 114, 118 ; Théot., I, 126, 132 (pl. 34, 1) ; [Ch. Elm., I, 146] ; El N., I, 190 (pl. 41, 4) ; Qeledj., I, 206, 226 (pl. 51, 2) ; T. K. 1, I, 270, 284 (pl. 66, 2) ; T. K. 2, I, 312, 349 (pl. 84, 2) ; D. E. C., I, 378, 379, 391 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 415 (pl. 102, 1) ; E. K., I, 441, 447 ; Tch. K., I, 460, 465 (pl. 130, 3), 607 ; S. J. B., I, 515, 518 ; Tch. In, I, 527, 541 (pl. 140, 3) ; Qarche K., II, 11 (pl. 145, 2) ; S. Th., II, 28, 44 (pl. 148, 1) ; S. A., II, 72 (?) ; Gorg., II, 122 ; Archang., II, 131, 142 (pl. 157, 1) ; Damsa, II, 179 ; Mavr., II, 211, 226 (pl. 174, 2) ; B. Kil. 1, II, 283 ; S. B. S., II, 324, 327 (pl. 190, 2 ; 192) ; Qarab. K., II, 347 (pl. 199, 2) ; Dj. K., II, 366. — Origine : II, 445.

Les femmes au tombeau. D. arch., I, 90 ; Théot., I, 126, 132 (pl. 34, 1) ; [G. 8, I, 114, 119] ; [Ch. Elm., I, 146] ; Qeledj., 206, 225 (pl. 51, 1) ; T. K. 1, I, 270, 284 (pl. 66, 2 ; 69) ; T. K. 2, I, 312, 349 (pl. 84, 2) ; D. E. C., I, 378, 379, 391 ; Qaranl. K., I, 408, 409, 414 (pl. 103, 1) ; E. K., I, 441, 446 ; Tch. K., I, 460, 464 (pl. 130, 4) ; S. J. B., I, 516, 518 ; Tch. In, I, 527, 541 (pl. 141, 4), 545 ; Qarche K., II, 11 ; S. A., II, 72 ; Gorg., II, 122 ; Archang., II, 132, 141 ; Mavr., II, 211, 225 (pl. 175, 1 ?) ; B. Kil. 2, II, 297, 301 ; Qarab. K., II, 347 (pl. 199, 1-2 ; 205). — Origine : II, 445. — Deux myrophores : I, 90 ; exceptionnellement trois : I, 132 ; II, 72.

Apparition de Jésus dans le jardin. Mavr., II, 211, 225 (pl. 174, 2).

Incrédulité de saint Thomas. S. J. B., I, 516, 518 ; Ball. K., II, 259, 264 (?).

Bénédiction des Apôtres. Qeledj. I, 206, 226 (pl. 52, 2) ; T. K. 2, I, 312, 313, 350 (pl. 80, 1) ; Qaranl. K., I, 392, 415 (pl. 96, 2) ; Tch. In, I, 527, 541 (pl. 140, 2).

Ascension. D. arch., I, 92 ; G. 6, I, 98, 103 (pl. 29, 1 ; 30, 1-4 ; 31, 4 ; 32) ; El N., I, 191 (pl. 39, 1-2) ; Qeledj., I, 206, 227 (pl. 45, 1) ; T. K. 1, I, 270, 285 (pl. 62, 1 ; 68, 1) ; T. K. 2, I, 312, 351 (pl. 80, 2), 546 ; D. E. C., I, 378, 379, 392 ; Qaranl. K., I, 416 (pl. 96, 1 ; 98, 2) ; E. K., I, 440, 447 (pl. 116, 1 ; 117, 3 ; 120, 3), 607 ; Tch. K., I, 460, 465 (pl. 125, 2 ; 131, 1-2) ; S. J. B., I, 515, 518 ; Tch. In, I, 527, 542 (pl. 140, 1, 4), 545, 546 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. Th., II, 28, 44 ; S. A., II, 73 ; Gorg., II, 122 ; H. Vas. Dj., II, 125 ; Archang., II, 131, 142 ; Souv., II, 160, 166 (pl. 161, 1 ; 162, 1) ; Damsa, II, 180 (pl. 155, 2) ; Qarleq, II, 184 ; Mavr., II, 210, 211, 226 (pl. 176, 2) ; Mavr. 1, II, 236 ; B. Kil. 2, II, 297, 301 (pl. 184, 2). — Origine palestinienne : II, 446. — En Occident : II, 467.

Pentecôte. Qeledj., I, 206, 230 (pl. 52, 1) ; T. K. 1, I, 265, 270 ; T. K. 2, I, 312, 352 (pl. 81, 1-2 ; 82, 1-2), 546 ; D. E. C., 378 ; Tch. In, I, 527, 543 (pl. 139, 3), 545, 546 ; S. A., II, 60, 74 ; Damsa, II, 181.

F. — Histoire de la Vierge et des apôtres après la Pentecôte.

Dormition de la Vierge. Qeledj., I, 206, 232 ; Q. Qeledj., I, 247, 250 (pl. 60, 3) ; T. K. 2, I, 313, 321, 357 (pl. 83, 1), 604 ; II, 419, n. 1 ; Qarche K., II, 11, 12 (pl. 146, 2) ; Sar. K., II, 49 ; Pan., II, 113 ; H. Vas. Dj., II, 124 ; Archang., II, 130, 143 (pl. 158, 2) ; Souv., II, 162 ; S. Nic., II, 248. — Noms des évêques présents : II, 124, n. 2.

Ordination des diacres. T. K. 2, I, 312, 313, 355 (pl. 82, 1 ; 94) ; 604.

Mission des apôtres. T. K. 2, I, 312, 313, 356 (pl. 82, 2).

Histoire des saints Pierre et Paul : devant Néron, conduits en prison, en prison, guérison de la fille de l'empereur, menés au supplice, décollation de Paul, Pierre conduit au crucifiement (?), martyre de Pierre. B. Kil. 1, II, 284-5 (pl. 182, 2 ; 183, 3).

Martyre de saint Pierre. Balkh. D. 3, II, 53 ; B. Kil. 1, II, 285.

Martyre de saint Paul. Balkh. D. 3, II, 56; B. Kil. 1, II, 285 (pl. 183, 3).

Martyre de saint André. B. Kil. 1, II, 286 (pl. 183, 4).

Martyre de saint Jacques (?). B. Kil. 1, II, 286 (pl. 183, 4).

3) Vie des saints.

Saint Georges combattant le dragon. G. 21, I, 475, 608 ; G. 28, I, 482, 608 (pl. 135, 1) ; G. 15, I, 495 (pl. 26, 2) ; Souvasa, II, 5, n. 2 (?). S. B. S., II, 322 (pl. 187, 2 ; 189, 2) ; Dj. K., II, 364 ; G. K. 1, II, 373 (?).

Saint Georges devant le roi des Perses. Théot., I, 133.

Martyre de saint Georges. Théot., I, 132-133, 599 ; G. 16, I, 492.

Saint Théodore combattant le dragon. G. 28, I, 482 (pl. 135, 1) ; G. K. 1, II, 373 (?).

Martyre des quarante Martyrs de Sébaste. Souv., II, 167 (pl. 161, 3-4).

Saint Eustathe poursuivant le cerf. S. E., I, 148 ; Tavch. K., II, 84 ; Pan., II, 114 ; Ball. K., II, 256 ; O. K., II, 242 (pl. 194, 3) ; G. K., II, 371 (pl. 200, 1).

Martyre de saint Eustathe et de sa famille. T. K. 2, I, 313, 317, 604.

Martyre de saint Oreste. Ball. K., II, 256 (v. pl. 177, 2).

Communion de sainte Marie l'Égyptienne des mains de saint Zosime. Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 4) ; T. K. 2, I, 325 (pl. 85, 4) ; Dj. K., II, 366.

Histoire de saint Basile. T. K. 2, I, 358-365, 604 ; Balkh. D. 3, II, 52-53.
La contestation pour l'église de Nicée. T. K. 2, I, 359 (v. pl. 76, 1, 85, 2), 604.
Rencontre de saint Éphrem et saint Basile. T. K. 2, I, 363.
La pécheresse pardonnée. T. K. 2, I, 364. — A Rome : II, 456.
Baptême du juif Joseph et de sa famille. Balkh. D. 3, II, 52.
Mort de Basile. Balkh. D. 3, II, 53.
Funérailles de Basile. T. K. 2, I, 364, Balkh. D. 3, II, 53.

Histoire de saint Siméon Stylite. S. S. St., I, 557-567, 609.
Vocation de Siméon. I, 558 (pl. 143, 4).
Histoire de la corde dont faillit périr Siméon. I, 558 (pl. 143, 4).
Le chef de brigands sauvé par Siméon. I, 560 (v. p. 564, n. 1) (pl. 143, 3).
Miracle de la femme qui avala un serpent. I, 560.
Guérison du dragon à l'œil crevé. I, 562.
Visite et mort de la mère de Siméon. I, 564 (pl. 143, 3, 4).

II. — FIGURES ISOLÉES

1) Dieu et Jésus-Christ.

A. — LE CHRIST EN MAJESTÉ AVEC LES FIGURES ET ÉLÉMENTS QUI L'ACCOMPAGNENT.

Le Christ en majesté. D. arch., I, 69 ; G. 8, I, 113 ; Théot., I, 122 ; G. 3, I, 141 (pl. 39, 3) ; Ch. Elm., I, 145 ; S. E., I, 149 (pl. 36, 1) ; Qeledj. I, 203, v. pl. 44, 2 ; T. K. 2, I, 322 (pl. 84, 1) ; D. E. C., I, 381 ; Tch. In, I, 522 ; S. S. St., I, 553 (pl. 143, 3) ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 22 ; Bab., II, 57 ; S. A., II, 63 (pl. 150, 1-2) ; Tavch. K., II, 82 (pl. 152, 1) ; Archang., II, 132 ; Damsa, II, 178 (contamination) ; Qarleq, II, 184 (?), 186 ; Tagh., II, 194 (?) ; Mavr. 3, II, 237 ; S. B. S., II, 313 (pl. 186, 2) ; Qarab. K., II, 342 ; v. pl. 197, 2 ; M. K., II, 375. — En Occident : II, 461, 463. — N. B. Les renvois aux planches ne seront pas répétés aux articles suivants (sauf cas particuliers).

Le Ciel semé d'étoiles. D. arch., I, 69 ; G. 3, I, 141, 144 (fig. 16) ; Qeledj., I, 203 ; S. A., II, 63 (pl. 150, 1-2) ; S. B. S., II, 313. — Pas d'étoiles à T. K. 2 et Tavch. K.

Martyre de saint Paul. Balkh. D. 3, II, 56; B. Kil. 1, II, 285 (pl. 183, 3).

Martyre de saint André. B. Kil. 1, II, 286 (pl. 183, 4).

Martyre de saint Jacques (?). B. Kil. 1, II, 286 (pl. 183, 4).

3) Vie des saints.

Saint Georges combattant le dragon. G. 21, I, 475, 608; G. 28, I, 482, 608 (pl. 135, 1); G. 15, I, 495 (pl. 26, 2); Souvasa, II, 5, n. 2 (?). S. B. S., II, 322 (pl. 187, 2; 189, 2); Dj. K., II, 364; G. K. 1, II, 373 (?).

Saint Georges devant le roi des Perses. Théot., I, 133.

Martyre de saint Georges. Théot., I, 132-133, 599; G. 16, I, 492.

Saint Théodore combattant le dragon. G. 28, I, 482 (pl. 135, 1); G. K. 1, II, 373 (?).

Martyre des quarante Martyrs de Sébaste. Souv., II, 167 (pl. 161, 3-4).

Saint Eustathe poursuivant le cerf. S. E., I, 148; Tavch. K., II, 84; Pan., II, 114; Ball. K., II, 256; O. K., II, 242 (pl. 194, 3); G. K., II, 371 (pl. 200, 1).

Martyre de saint Eustathe et de sa famille. T. K. 2, I, 313, 317, 604.

Martyre de saint Oreste. Ball. K., II, 256 (v. pl. 177, 2).

Communion de sainte Marie l'Égyptienne des mains de saint Zosime. Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 4); T. K. 2, I, 325 (pl. 85, 4); Dj. K., II, 366.

Histoire de saint Basile. T. K. 2, I, 358-365, 604; Balkh. D. 3, II, 52-53.
La contestation pour l'église de Nicée. T. K. 2, I, 359 (v. pl. 76, 1, 85, 2), 604.
Rencontre de saint Éphrem et saint Basile. T. K. 2, I, 363.
La pécheresse pardonnée. T. K. 2, I, 364. — A Rome : II, 456.
Baptême du juif Joseph et de sa famille. Balkh. D. 3, II, 52.
Mort de Basile. Balkh. D. 3, II, 53.
Funérailles de Basile. T. K. 2, I, 364, Balkh. D. 3, II, 53.

Histoire de saint Siméon Stylite. S. S. St., I, 557-567, 609.
Vocation de Siméon. I, 558 (pl. 143, 4).
Histoire de la corde dont faillit périr Siméon. I, 558 (pl. 143, 4).
Le chef de brigands sauvé par Siméon. I, 560 (v. p. 564, n. 1) (pl. 143, 3).
Miracle de la femme qui avala un serpent. I, 560.
Guérison du dragon à l'œil crevé. I, 562.
Visite et mort de la mère de Siméon. I, 564 (pl. 143, 3, 4).

II. — FIGURES ISOLÉES

1) Dieu et Jésus-Christ.

A. — Le Christ en majesté avec les figures et éléments qui l'accompagnent.

Le Christ en majesté. D. arch., I, 69; G. 8, I, 113; Théot., I, 122; G. 3, I, 141 (pl. 39, 3); Ch. Elm., I, 145; S. E., I, 149 (pl. 36, 1); Qeledj. I, 203, v. pl. 44, 2; T. K. 2, I, 322 (pl. 84, 1); D. E. C., I, 381; Tch. In, I, 522; S. S. St., I, 553 (pl. 143, 3); G. D. 1, I, 590; G. D. 3, I, 592; S. Th., II, 22; Bab., II, 57; S. A., II, 63 (pl. 150, 1-2); Tavch. K., II, 82 (pl. 152, 1); Archang., II, 132; Damsa, II, 178 (contamination); Qarleq, II, 184 (?), 186; Tagh., II, 194 (?); Mavr. 3, II, 237; S. B. S., II, 313 (pl. 186, 2); Qarab. K., II, 342; v. pl. 197, 2; M. K., II, 375. — En Occident : II, 461, 463. — N. B. Les renvois aux planches ne seront pas répétés aux articles suivants (sauf cas particuliers).

Le Ciel semé d'étoiles. D. arch., I, 69; G. 3, I, 141, 144 (fig. 16); Qeledj., I, 203; S. A., II, 63 (pl. 150, 1-2); S. B. S., II, 313. — Pas d'étoiles à T. K. 2 et Tavch. K.

Les quatre symboles. D. arch., I, 69 : G. 8, I, 113 ; G. 3, I, 141 ; S. E., I, 149 ; Qeledj., I, 203 ; T. K. 2, I, 323 (v. p. 604) ; S. S. St., I, 553 ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 23 ; S. A., II, 63 ; Tavch. K., II, 82 ; Archang., II, 132 ; Damsa, II, 178 ; S. B. S., II, 313 ; Qarab. K., II, 342 ; M. K., II, 375. — Noms cappadociens : I, 69, 324 ; II, 430.

Séraphins hexaptéryges. D. arch., I, 70 ; Qeledj., I, 203 ; S. E., I, 150 ; T. K. 2, I, 323 ; S. J. B., I, 513 ; Tch. In, I, 522 ; S. S. St., I, 553 ; G. D. 3, I, 592 ; Bab., II, 57 ; Tavch. K., II, 83 ; Mavr. 3, II, 238 ; S. B. S., II, 313 (pl. 191, 3) ; Qarab. K., II, 342 (?) ; M. K., II, 375.

Tétramorphes. D. arch., I, 70 ; Qeledj., I, 203 ; T. K. 2, I, 323 ; Tch. In, I, 522 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 23 ; Bab., II, 57 ; Tavch. K., II, 83 ; S. B. S., II, 313 (pl. 191, 3), 378 (fig. 109) ; M. K., II, 375.

Les deux paires de roues. D. arch., I, 69 ; Qeledj., I, 203 ; S. E., I, 150 ; T. K. 2, I, 323 ; G. D. 1, I, 590 ; S. A., II, 63 ; Tavch. K., II, 83 ; S. B. S., II, 313 (pl. 191, 3).

La mer de cristal. D. arch., II, 70 ; S. Th., II, 23 ; S. A., I, 63 ; Mavr. 3, II, 237 ; [S. B. S., II, 313].

Isaïe et Ezéchiel. D. arch., I, 71 ; S. S. St., I, 553-554 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 23.

Adam et Ève. D. arch., I, 71 ; S. Th., II, 23 (?) ; S. B. S., II, 313.

L'Arc-en-ciel. D. arch., I, 71 ; G. 3, I, 141 ; Qeledj., I, 203 ; S. S. St., I, 553 ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 22 ; S. A., II, 63.

Michel et Gabriel. D. arch., I, 71 ; G. 8, I, 113 ; Qeledj., I, 203 (pl. 53, 2) ; S. E., I, 150 ; T. K. 2, I, 323 ; G. D. 3, I, 592 ; Tavch. K., II, 83 ; Qarleq, II, 184 (v. *Déisis*).

Archanges (*les deux mêmes ou d'autres*). D. arch., I, 71 ; G. 3, I, 141 ; Ch. Elm., I, 145 ; S. J. B., I, 513 (quatre arch.) ; Tch. In, I, 522 ; S. Th., II, 23 (six arch.) ; S. A., II, 63 (trois arch.).

Le Soleil et la Lune. D. arch., I, 71 ; G. 8, I, 113 ; S. E., I, 150 ; Qeledj., I, 203 (pl. 53, 2), 66 (fig. 8) ; S. J. B., I, 513 ; Tch. In, I, 522 ; S. S. St., I, 553 ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 592 ; S. Th., II, 23 ; Bab., II, 57 ; S. A., II, 63 ; Tavch. K., II, 83.

La Main divine. D. arch., I, 71 ; G. 8, I, 113 ; T. K. 2, I, 323 ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 592 ; S. A., II, 63 ; Tavch. K., II, 83.

B. — Autres images de Jésus-Christ.

Jésus-Christ trônant seul. G. 27, I, 480 (pl. 133, 2) ; S. B. G., I, 484 (pl. 133, 1).

Jésus-Christ trônant entre deux anges. El N., I, 179 ; S. A., II, 61 ; Qarleq, II, 184 (?).

Jésus-Christ debout, livre en main. Dan., I, 172 (pl. 39, 4) ; G. 28, I, 482 (pl. 134, 2) ; G. 18, I, 486 ; G. 17, I, 488.

Jésus-Christ accueillant la prière de la Vierge et du Précurseur. — Voir *Déisis*.

Jésus-Christ, en buste (hors des coupoles). Qeledj., I, 207 (pl. 44, 2) (entre deux anges) ; T. K. 2, I, 318, 321 ; Balkh. D. 3, II, 51 ; Qarleq, II, 184 (entre deux saints) ; Ball. K., II, 254 ; S. B. S., II, 315 (pl. 191, 3).

Le Christ Pantocrator (dans les grandes coupoles). Qaranl. K., I, 406 (pl. 97, 1) ; E. K. I, 439 (pl. 120, 2) ; Tch. K., I, 459 (pl. 126, 2).

Buste du Christ (en de petites coupoles ou des calottes). Qeledj., I, 207, (pl. 53, 1) ; Qaranl. K., I, 407 (pl. 105, 4) ; Balkh. D. 3, II, 51.

Médaillons de Jésus-Christ. Théot., I, 123 (entre deux médaillons d'anges) ; G. D. 2, I, 591 (*id.*) ; G. D. 4, I, 594 ; Qarab. K., II, 340 (pl. 196, 2).

Emmanuel (Jésus enfant, en médaillon). D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 406 (pl. 97, 1 ; 107). Tch. K., I, 459 (pl. 126, 2) ; G. 21, I, 475, 607 (?).

Mandilion (Sainte Face). Qaranl. K., I, 399 ; G. 21, I, 475 (?? v. p. 607-608).

Déisis (Jésus-Christ accueillant la prière de la Vierge et du Précurseur).

Christ trônant : Qeledj. (chap. lat.), I, 201 ; Q. Qeledj., I, 245 ; Qeledj. 32, I, 260 ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 397 (pl. 98, 1) ; E. K., I, 433 (pl. 114, 1) ; Tch. K., I, 456 (pl. 126, 1) ; G. 21, I, 475 ; G. 28, I, 482 ; Sar. K., II, 48 ; Souv., II, 162 (pl. 161, 3 ; 164, 1) ; Damsa, II, 178 (contamination) ; Tagh., II, 189 (pl. 166, 1 ; 164, 2) (avec médaillons d'Anne et Joachim) ; Mavr. 4, II, 238 (comme à Tagh.) ; Qarab. K., II, 342 (v. pl. 196, 2). — En Occident : II, 467.

Christ debout : Qarleq, II, 186 (?) ; S. B. S., II, 322 (v. pl. 186, 1).

Forme réduite (les trois figures, ou le Christ seul, en médaillon ou en buste) : Qeledj., I, 211 (pl. 44, 2 : Christ en méd., les deux autres sur les piédroits) : Q. Qeledj., I, 248 (pl. 59, 1) ; Tagh., II, 191-192 (pl. 168, 1 : V. et J.-B. en pied, deux saints en méd.), Qarleq, II, 184 (?), B. K. 1, II, 274 ; Dj. K., II, 366.

Divine liturgie. Jésus-Christ à l'autel, communiant les apôtres. — V. aux scènes du N. T. : *Communion des apôtres.*

C. — La seconde Parousie (Jugement dernier) et figures qui s'y rattachent.

La seconde Parousie. Qarche K., II, 12 (pl. 145, 146, 1) ; T. St., II, 100 (pl. 194, 4) ; Archang., II, 131, n. 1 (?) : Damsa, II, 182 ; Dj. K., II, 365 (pl. 207, 2 ; 208).

L'Ancien des jours. Damsa, II, 182 ; Dj. K., II, 365 (pl. 208, 1).

La divine Sagesse. Qarab. K., II, 355.

L'Hétimasie. Qeledj., I, 231 (pl. 52, 1) (Pentecôte) : Archang., II, 133 ; Damsa, II, 181.

Le sein d'Abraham, Isaac et Jacob. Qarche K., II, 15 (pl. 145, 2) ; Dj. K., II, 365 (pl. 208, 2).

La Vierge dans le Paradis. Qarche K., II, 15 (pl. 145, 2) ; Dj. K., II, 365 (pl. 208, 2).

Le bon larron dans le Paradis. Qarche K., II, 15 (pl. 145, 2) ; Dj. K., II, 365 (pl. 208, 2).

Les âmes des justes dans la main du Seigneur. Archang., II, 131, n. 1 (?).

D. — La croix.

Pour ne pas trop charger cette section, les renvois aux monuments sont omis.

Croix ornementale. I, 44, 50, 52, 254, 394, 432, 433, 474, 484, 513, 552, 553, 591, 592 ; II, 66, 79, 106 (pl. 154, 1-4), 107, 123, 147 (pl. 155, 4), 149, 207, 227, 246, 252, 260, 270, n. 1 ; 312, 356, n. 1.

Croix cantonnée de sigles. I, 398 (pl. 111, 3), 432, 433 (v. 605) ; II, 312, 315 (v. 374, fig. 108) ; formée de ϵ : I, 254, 255 (fig. 28a), 432, 480 (n. 2), 521 ; II, 270, n. 1.

Croix potencée. I, 123 (pl. 34, 2) ; II, 65, 77 (fig. 73).

Croix aux extrémités pommées. I, 162, 170 (fig. 19), 300 (v. 94, fig. 10), 302, 432 ; II, 106 (pl. 155, 1), 107, 111 (fig. 75), 147, 149, 213, 218, 225, 358.

Croix à feuillages partant du pied. I, 398 (pl, 111, 3) ; II, 106, 147 (pl. 158, 1), 148, 149.

Croix gemmée. I, 398 ; 584 ; II, 106, 107, 147.

Croix pattée. I, 300, 302, 584.

Croix faite de losanges. I, 63, 582.

Croix latine. I, 63, 432, 582, 592 (pl. 144) ; II, 106.

Croix de Malte. I, 51, 53, 54, 63, 123, 255 (fig. 28 b), 301, 581, 582, 590 ; II, 18, 107, 270 (fig. 96), 377.

Croix en médaillon (ou en cercles concentriques). I, 474, 513, 514, 516, 581, 584, 586, 589 (fig. 64), 594 ; II, 18, 26 (pl. 147, 1 et fig. 69, p. 49) (soutenue par Michel et Gabriel), 65 (pl. 150, 1 et fig. 73, p. 77) (soutenue par Constantin et Hélène), 181 (même sujet), 260 (v. fig. 96, p. 270), 293, 302, n. 2 ; 315 (pl. 191, 2 et fig. 108, p. 374), 341, 351, 352, 377, 379.

Croix sculptée ou en relief. I, 63, 484, 488, 569, 581, 582, 584, 586, 588, n. 6 ; 589 (et fig. 64), 592 (pl. 144), 595 ; II, 32 (pl. 147, 1, et fig. 69, p. 49), 308, 370.

Croix, représentation iconoclaste des trois Patriarches (Abraham, Isaac et Jacob). II, 107 (pl. 155, 1).

Croix de sainte Euphémie. II, 147 (pl. 158, 1).

Exaltation de la croix par Constantin et sainte Hélène. Voir ci-dessous, *Index hagiographique* : Κωνσταντῖνος.

Vision de Constantin. II, 107.

Adoration de la croix. I, 457-458 (pl. 129, 1). Voir ci-dessus, 472, *correction* à cette page.

2) Archanges et anges.

Les deux Taxiarques : Michel, Gabriel. G. 6, I, 96 (autour de la Vierge) ; Théot. I, 123 (autour de J.-C. en médaillon) ; Qeledj., I, 207

(en deux plafonds symétriques) ; Q. Qeledj., I, 248 (pl. 59, 2) (autour de la V.) ; Qeledj. 31, I, 257 (pl. 54, 2) (autour de la V.) ; Qaranl. K., I, 399, 401 (v. pl. 100, 1 ; 99, 3) (sur deux parois opposées) ; Tch. K., I, 457 (pl. 125, 2) (autour de la V.) ; B. Kh., I, 502 (sur deux piliers symétriques, — un seul conservé) ; Tch. In, I, 521 (côte à côte), 521 (autour de la V.), 525 (?) (en deux arcatures symétriques) ; Zil. 4, I, 587 (autour d'une croix) ; [G. D. 2, I, 591] (autour de J.-C. en médaillon) ; S. Th., II, 26 (pl. 147, 1) (soutiennent une croix en médaillon) ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1) (autour de la V.). Voir ci-dessous : *archanges anonymes*. — Pour les deux archanges autour du Christ en majesté ou de la Déisis, voir ci-dessus **1**, A et **1**, B.

Trois archanges : Michel, Gabriel, Uriel. Tch. K., 459 (v. pl. 129, 1-4) (en trois coupoles alignées).

Les quatre archanges : Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel. Qaranl. K., I, 407 (v. pl. 102, 2) (aux calottes des quatre angles), 407 (v. pl. 97, 1) (avec J.-B., Joachim et Anne, autour du Christ dans une coupole) ; Tch. In, I 528 (?) — Quatre arch. (noms ?) autour du Christ en majesté de S. J. B., I, 513. — Voir ci-dessous, *archanges anonymes*.

Cinq archanges : Gabriel, Michel, Raphaël, Uriel, Misraël. Tch. K., I, 459 (pl. 126, 2) (autour de l'Emmanuel, à la base de la coupole. — V. article suiv.).

Six archanges : Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel, Phlogothéel, Sykhaël. Qaranl. K., I, 406 (pl. 97, 1 ; 107) (autour de l'Emmanuel, à la base de la coupole) ; E. K., I, 440 (pl. 120, 1 ; 121, 1, 3, 4 ; 122) (en six calottes).

Michel (isolé). Qeledj., I, 207 (pl. 52, 1 ; fig. 25, p. 242) ; E. K. (diaconicon), I, 434 ; Tch. K. (diac.), I, 457 (?) (pl. 125, 1) ; G. 21, I, 475 (pl. 133, 3) ; Balkh. D. 3, II, 52 ; Qarab. K., II, 339 (pl. 202, 3) ; G. K., II, 370. — Voir *Apparition à Josué*, Tch. In, I, 530. — Avec le titre de *Choniatès* : D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 399 (pl. 100, 1) (fait pendant à Gabriel) ; E. K., I, 434 (pl. 113, 3) (pas de pendant).

Gabriel ne paraît pas seul (à Souvasa, II, 5, n. 2, il devait y avoir les deux Taxiarques : l'image de Michel a péri) ; — mais on le trouve à l'Annonce à Zacharie, et à l'Annonciation (v. ces scènes).

Uriel ne paraît pas seul. (A. Tch. In, I, 528, groupé avec Raphaël ?).

Phlogothéel, isolé à Qaranl. K., I, 408 (pl. 102, 3).

Archanges anonymes. T. K. 2, I, 321 (fig. 37, p. 376) (un médaillon) ; E. K., I, 440 (pl. 117, 2 ; 123, 3, 4) (quatre médaillons : les quatre archanges ?) ; Tagh., II, 194 (pl. 167, 2) (en pied, encadrent le sanctuaire : probablement les Taxiarques) ; S. B. S., II, 316 (pl. 187, 1 ; 202, 1) (à mi-corps, aux chancels du sanctuaire : probablement les Taxiarques).

Anges anonymes. Encadrant une image de J.-C. : Qeledj. I, 207 (pl. 44, 2) ; Qarab. K., II, 340 (pl. 196, 2) ; — de la Vierge : S. B. S., II, 313 (pl. 194, 1). — Autre : Dj. K., II, 367. — Anges témoins des mystères : Mavr. II, 213, 214. — Dans les scènes : Voir *Lutte de Jacob, Hospitalité d'Abraham, Vierge au temple, Songes de Joseph, Nativité, Mages, Vocation du Baptiste, Baptême, Paralytique à la piscine, Crucifixion* (anges affligés), *Femmes au tombeau, Ascension, Dormition de la Vierge.*

Anges des quatre vents (?). Mavr., II, 208.

Les sept esprits de l'Apocalypse (?). Mavr., II, 208.

Séraphins. Qarleq. II, 185. Voir ci-dessus I, **1**, *Isaïe et le Séraphin*, II, **1**, A, *Séraphins hexaptéryges.*

3) La Vierge.

Vierge seule (tenant l'Enfant, sauf quand elle est en orante). Dan. I, 172 (debout) ; Qeledj., I, 200 (pl. 54, 4) (à mi-corps) ; T. K., 1, I, 268 (assise) ; T. K. 2, I, 321 (pl. 81, 3) (m.-c.) ; Qaranl. K., I, 398 (m.-c.) ; E. K., I, 434 (Périblepte, m.-c.) ; Tch. K., I, 456 (pl. 125, 1) (m.-c.) ; G. 18, I, 486 (pl. 134, 1) (d., donateur prosterné) ; Zil. E., I, 570 (ass.) ; Zil. 4, I, 586 (m.-c.) ; G. D. 2, I, 592 (?, médaillon) ; Souvasa, II, 5, n. 2 (Hodigitria) ; Ball. K., II, 259 (ass.) ; B. Kil. 2, II, 295 (orante) ; Qarab. K., II, 340 ; G. K. 1, II, 373.

Vierge entre des saints. S. S. St. I, 155 (?, d.) ; Théot., I, 123 (pl. 37, 1) (d.) ; Qeledj., I, 203

(pl. 53, 1) (d.) ; O. K., II, 241 (Hodigitria, trônante) ; B. K. 1, II, 277 (tr.) ; B. K. 2, II, 293 (tr.).

Vierge debout entre deux anges. Q. Qeledj., I, 247 (pl. 59, 2) (anges en méd.) ; Tch. K., I, 457 (pl. 125, 2) ; région des égl. à col., I, 496 (pl. 135, 4).

Vierge à mi-corps accostée d'anges. Souv. II, 167 ; S. B. S., II, 312 (pl. 194, 1).

Vierge trônante entre deux anges (en général dans des absides). G. 6, I, 96 ; El N., I, 178 (pl. 40, 1) ; Qeledj. 31, I, 257 (pl. 54, 2) ; Tch. In, I, 525 ; Qarleq, II, 184 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1).

Vierge dans les compositions. Voir scènes de l'Enfance de la Vierge et du Sauveur, *Noces de Cana, Crucifixion, Déposition, Ascension, Déisis, Jugement dernier.*

4) Patriarches et prophètes.

Énoch. Théot., I, 123 (v. p. 599).

Abraham. Qaranl. K., I, 399.

Abraham, Isaac et Jacob. El N., I, 180 (pl. 40, 2) ; représentation iconoclaste : H. Vas. El., II, 107.

Moïse. D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 405 (pl. 105, 2) ; E. K., I, 439 (pl. 113, 1) ; G. 16, I, 493.

Élie. Théot., I, 123 (v. p. 599) ; Qaranl. K., I, 406 ; E. K., I, 439 (pl. 120, 2) ; S. B. S., II, 315.

Élisée. B. Kil. 2, II, 293.

David. G. 6, I, 97 ; Théot., I, 123 ; G. 13, I, 138 ; S. E., I, 151 ; Qeledj., I, 208 ; Q. Qeledj., I, 247 ; T. K. 2, I, 317 ; Qaranl. K., I, 403 ; E. K., I, 437 (pl. 118, 2) ; S. S. St., I, 555 ; G. D. 1, I, 590 ; Souv., II, 161 ; Tagh., II, 195 ; S. B. S., II, 315.

Salomon. G. 6, I, 97 (pl. 42, 1) ; Théot., I, 123 (?) (v. p. 599) ; [G. 13, I, 138] ; Qeledj., I, 208 ; Q. Qeledj., I, 247 ; Qaranl. K., I, 402, 403 ; E. K., I, 437 (pl. 117, 2) ; S. S. St., I, 555 ; G. D. 2, I, 590 ; Souv., II, 161 ; Tagh., II, 195 ; S. B. S., II, 315.

Manassès. G. 6, I, 97 (pl. 42, 1) ; [G. 13, I, 138].

Ézéchias. G. 6, I, 97 (pl. 42, 1) ; G. 13, I, 138 ; Tagh., II, 196 ; S. B. S., II, 316 (pl. 191, 2 ; 193).

Isaïe. [G. 8, I, 113] ; S. E., I, 151 (?) ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 266 (?) ; Qaranl. K., I, 402, 404 ; E. K., I, 438 (pl. 117, 3) ; G. 16, I, 493 ; Tagh., II, 193 (?) ; S. B. S., II, 315.

Jérémie. S. E., I, 151 ; Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 266 (?) ; T. K. 2, I, 321 (pl. 86, 1) ; Qaranl. K., I, 403 (pl. 97, 1) ; Tch. In, I, 528 ; S. B. S., II, 316 (pl. 191, 2).

Baruch. [Qarab. K., II, 341].

Ézéchiel. [G. 8, I, 113] ; S. E., I, 151 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 208 ; T. K. 2, I, 322 (pl. 86, 2).

Daniel. S. E., I, 151 ; Dan., I, 173 ; Q. Qeledj., I, 246 ; T. K. 1, I, 267 ; Qaranl., I, 402, 403 (pl. 102, 3) ; E. K., I, 438 (pl. 115, 1) ; B. Kh., I, 502 ; S. J. B., I, 514 ; Tch. In, I, 528 ; Tagh., II, 193 ; B. Kil. 2, II, 293 ; S. B. S., II, 316 (pl. 191, 2).

Osée. Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 267 ; B. Kil. 2, II, 293.

Joël. S. E., I, 151 ; Qeledj., I, 207 ; T. K. 1, I, 266 ; Tagh., II, 193 (pl. 171, 2).

Amos. S. E., I, 151 ; Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 266 ; Tch. In, I, 528.

Abdias. Qeledj., I, 208 ; Q. Qeledj., I, 247 ; Tagh., II, 193.

Jonas. S. E., I, 151 ; El N., I, 180 ; T. K. 1, I, 266 ; Qaranl. K., I, 405 (pl. 102, 2) ; E. K., I, 438 (pl. 115, 2) ; Tagh., II, 195 (pl. 171, 1).

Michée. Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 267 ; Tagh., II, 193.

Nahum. S. E., I, 151 ; Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 267.

Habacuc : Qeledj., I, 207 ; Qaranl. K., I, 405 (pl. 97, 1) ; E. K., I, 438 (pl. 118, 1) ; Tch. In, I, 528 ; Tagh., II, 196.

Sophonie. Qeledj., I, 208 ; T. K. 1, I, 267.

Aggée. Qeledj., I, 208 ; Qaranl. K., I, 404.

Zacharie. S. E., I, 151 ; T. K. 1, I, 267 ; Qaranl. K., I, 404 ; Dj. K., II, 367.

Malachie. Qeledj., I, 208 ; Qaranl. K., I, 405 (pl. 102, 2) ; Tagh., II, 196.

Zacharie (père du Précurseur). S. E., I, 152 (v. p. 601) ; El N., I, 204 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1).

Jean Baptiste. S. E., I, 152 ; Q. Qeledj., I, 246 ; T. K. 1, I, 265 ; T. K. 2, I, 317 ; D. E. C., I, 382 ; S. J. B., I, 513 ; S. S. St., I, 555 ; S. A., II, 65 ; Archang., II, 133 ; Qarleq, II, 184 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1).

Jean Baptiste entre Joachim et Anne. D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 407.

Joachim. Tagh., II, 190 (?) (pl. 166, 1).

Anne (épouse de Joachim). Tagh., II, 190 (pl. 166, 1).

Joseph. Zil. 4, I, 587 (ἐ μνήστωρ).

5) Apôtres et disciples du Seigneur.

Les Douze. S. E. I., 152 ; Balkh. D. 3, II, 51 ; Ball. K., II, 254 (pl. 177, 1). — Sur la composition du groupe, v. *Voix des monuments*, 1930, p. 189-200. — Scènes où le groupe est complet : *Lavement des pieds, Cène, Communion des apôtres, Bénédiction des apôtres, Ascension, Pentecôte, Ordination des diacres, Mission des apôtres*.

Pierre. S. E., I, 152 (?) ; Ball. K., II, 254 (clefs en main).

Paul. G. 6, I, 97 (?) ; S. E., I, 152 (?) ; Ball. K., II, 254 ; B. Kil. 1, II, 275.

André. S. E., I, 152 ; Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 3) ; Tagh., II, 191 ; O. K. 4, II, 246 ; Ball. K., II, 254.

Jacques. S. E., I, 152 ; Tagh., II, 191 ; Ball. K., II, 254.

Jean. S. E., I, 152 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 207 ; Q. Qeledj., I, 245 ; Qaranl. K., I, 409 (pl. 104, 1) ; E. K., I, 439 (pl. 123, 2) ; Tch. K., I, 459 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; Tagh., II, 191 ; Ball. K., II, 254 ; S. B. S., II, 314.

Matthieu. S. E., I, 152 (?) ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 207 ; Qaranl. K., I, 409 (pl. 104, 2) ; E K., I, 439 (pl. 113, 3) ; Tch. K., I, 459 ; Tagh., II, 191 ; Ball. K., II, 254 ; S. B. S., II, 314.

Philippe. S. E., I, 152 ; Qaranl. K., I, 407 (pl. 97, 1) ; Ball. K., II, 255.

Simon. S. E., I, 152 ; Ball. K., II, 255.

Thomas. S. E., I, 152 ; G. 28, I, 483 ; S. S. St., I, 555 ; Qaranl. K., I, 407 (pl. 97, 1) ; G. D. 3, I, 593 ; Ball. K., II, 254 ; B. Kil. 1, II, 275 (?).

Barthélemy. S. E., I, 152.

Thaddée. G. D. 3, I, 593 ; Qaranl. K., I, 407 ; Ball. K., II, 255.

Luc. S. E., I, 152 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 207 ; Qaranl. K., I, 409 (pl. 104, 2) ; E. K., I, 439 (pl. 123, 1) ; Tch. K., I, 459 ; S. S. St., I, 555 ; Ball. K., II, 254 ; S. B. S., II, 314.

Marc. S. E., I, 152 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 207 ; Qaranl. K., I, 409 (pl. 104, 1) ; E. K., I, 439 (pl. 113, 3) (v. p. 607) ; Tch. K., I, 459 ; Ball. K., II, 255 ; [S. B. S., II, 314].

Prochore. Qaranl. K., I, 407.

6) Les saints.

Voir ci-après, *Index hagiographique* suivant l'ordre alphabétique des noms grecs (orthographe du *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*).

7) Autres personnages (donateurs, suppliants, défunts).

Anne. G. 21, I, 475.

Bardas (moine). Qarab. K., II, 357 (pl. 200, 4).

Bardas Phocas (César). V. Phocas.

Bassanios (prêtre). Qaranl. K., I, 398 (pl. 98, 1).

Bathystrokos (abbé). Qarab. K., II, 356, 359 (pl. 200, 4).

Cosmas. Qarab. K., II, 355.

Eudokia. Dan., I, 173-174.

Eudokia (?). Q. Qeledj., I, 246.

Eudokia (de la famille Sképidis ? — v. ce nom) : Dj. K., II, 363 (pl. 207, 1), 368 (fig. 106).

Irène. Qarche K., II, 9 (pl. 145, 1).

Isaac (?). Qarche K., II, 9.

Jean. B. Kil. 2, II, 295.

Léon Phocas (curopalate). V. Phocas.

Léon. Tch. K., I, 458.

Mélias (magistros). Tch. In, I, 529-530 (pl. 143, 5).

Michel. Tch. K., I, 458.

Milarios. B. Kil. 2, II, 294.

Nicandre. Q. Qeledj., I, 246.

Nicéphore Phocas (empereur). Tch. In, I, 524 (pl. 143, 2). V. Phocas.

Philikiané (Félicienne). B. Kil. 2, II, 295.

Phocas (Nicéphore avec Théophano, Bardas, Léon et un autre). Tch. In, I, 523-524 (pl. 139, 2 ; 143, 2).

Photios (moine? : Qarab. K., II, 357 (pl. 200, 4).

Roustikos (moine). Qarab. K., II, 338.

Sképidis (tous les membres de cette famille, à Qarab. K.).
- *Catherine* (moniale). II, 338 (= Eudokia de Dj. K., II, 363 ?).
- *Eudokia* (moniale). II, 339 (pl. 202, 3).
- *Irène.* II, 337.
- *Jean* ? (spathaire). II, 336 (v. p. 372).
- *Marie.* II, 337.
- *Michel* (protospathaire). II, 336 (?), 338.
- *Niphon* (moine). II, 339 (pl. 202, 3).

Stéphanos : B. Kil. 2, II, 294.

Théognostos. Tch. K., I, 458 (pl. 129, 1).

Théophano (impératrice). V. Phocas.

Zacharie ? (moine). Qarab. K., II, 356 (pl. 200, 3).

8) Figures allégoriques (en compositions ou isolées).

Égypte. Voir les images de la *Fuite en Égypte*, I, 79, etc. — Pour l'analogie, à Doura, du flambeau tenu en main, II, 432.

Hadès. Voir les images de la *Descente aux Limbes*, I, 92, etc.

Jérusalem (?) ou la *Judée* (?), dans l'histoire du Baptiste. B. Kil. 2, II, 299, 300.

Jourdain. Voir les images du Baptême de Jésus, I, 81, etc.

Peuples, tribus et langues, à la Pentecôte. Voir cette scène.

Rachel pleurant ses enfants au Massacre. D. arch., I, 78, n. 5 ; S. E., I, 159 ; T. K. 1, I, 273 ; Tch. In, I, 535 ; S. Th., II, 33 ; Tavch. K., II, 91 ; H. Vas. Dj., II, 127 ; [Qarleq, II, 185] ; Ball. D. 2, II, 272 ; B. Kil. 2, II, 298. (Au cours des descriptions, la valeur symbolique du personnage n'a pas toujours été suffisamment marquée.)

Rome (?). B. Kil. 1, II, 285 (pl. 183, 3).

Sion (*Fille de*), à l'Entrée de Jérusalem. Voir cete scène.

Sion (*sainte*) isolée. S. Th., II, 42 (?) ; Bab., II, 57.

Sophia (*Hagia*) la divine Sagesse. Qarab. K, II, 355.

III. — INDEX HAGIOGRAPHIQUE

Ne sont pas compris les personnages bibliques et évangéliques relevés aux sections précédentes.

Ἀδιδος	m. Edesse	15 nov.	v. Γουριάς.
Ἀγαθάγγελος	m. Ancyre	23 janv.	G. D. 3, I, 593.
Ἀγάπη	m. Rome	22 déc.	T. K. 1, I, 267 (?).
Ἀγάπιος	m. Rome	20 sept.	v. Εὐστάθιος.
Ἀγγίας	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314.
Ἀειθαλᾶς	m. Perse	3 nov.	v. Ἀκεψιμᾶς.
Ἀέτιος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 ; T. K. 2, I, 314 ; Ball. K., II, 253 (?).
Ἀθανάσιος	év. Alexandrie	18 janv.	El N., I, 203 ; T. K. 2, I, 319 ; Balkh. D. 3, II, 51.

Ἀθανάσιος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 315 ; S. Th., II, 25.
Ἀθηνογένης	év. Pidachthoé	17 juill.	Théot., I, 125 ; G. 3, I, 142 ; S. E., I, 154 ; T. K. 2, I, 319 (pl. 85, 1) ; D. E. C., I, 382 ; S. B. S., II, 314 (pl. 191, 3) ; Qarab. K., II, 342.
Αἰκατερῖνα	m. Alexandrie	24 nov.	G. 6, I, 97 (?) (pl. 29, 3) ; Théot., I, 125 ; El N., I, 181 ; T. K. 1, I, 268 ; T. K. 2, I, 316 ; Qaranl K., I, 400 ; G. 21, I, 475 ; S. S. St., I, 556 ; S. B. S., II, 323 (pl. 189, 3) ; Qarab. K., II, 337 ; Dj. K., II, 363.
Αἰλιανός	40 mm. Sébaste	9 mars	v. Ἡλιανός.
Ἀχάκιος	id.	id.	G. 3, I, 143 (v. p. 600) ; Qeledj. (ch. lat.), I, 201 ; T. K. 2, I, 314 ; Tch. In, I, 529 ; S. Th., II, 25 ; B. Kil. 1, II, 276.
Ἀχεψιμᾶς, Ἰωσήφ, Ἀειθαλᾶς	mm. Perse	3 nov.	T. K. 2, I, 318-319 (pl. 85, 1) ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 401-2 (v. p. 605).
Ἀχίνδυνος, Πηγάσιος, Ἀνεμπόδιστος, Ἀφθόνιος, Ἐλπιδιφόρος	mm. Perse	2 nov.	Théot. I, 124 ; Q. Qeledj., I, 247; T. K. 1, I, 319 (?) ; D. E. C., I, 382 ; Tagh., II, 193 ; Qarab. K., II, 337 ; M. K., II, 375 (?). — Akind., Pég. : S. E., I, 150 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1) . — Akind., Pég., Anemp. : S. E. : I, 153. — Akind., Pég., Aphth. : Qaranl. K., I, 396. — Elpid. seul : B. Kil. 1, II, 277 ; S. B. S., II, 313.
Ἀλέξανδρος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314.
Ἀλέξανδρος	m. Driziparon (?)	25 févr. (?)	Ch. Elm., I, 146 ; Qeledj., I, 210 (pl. 46, 2).
Ἀλέξιος	40 mm. Sébaste	9 mars	Tch. In, I, 522.
Ἀλύπιος	stylite	26 nov.	Qeledj. (ch. lat.), I, 201 ; T. K. 2, I, 321 ; B. Kil. 3, II, 304 (?).
Ἀμφιλόχιος	év. Iconium	23 nov.	B. Kil. 2, II, 295 (?).
Ἀναστασία	m. Rome	12 oct.	Théot., I, 125 ; Q. Qeledj., I, 245 ; T. K. 1, I, 267 ; D. E. C., I, 382 ; G. D. 3, I, 593 ; S. A., II, 65 ; Pan., II, 115 ; Qarleq, II, 185 ; B. Kil. 3, II, 304 ; S. B. S., II, 323 (pl. 189, 3).
Ἀνδρέας	év. Crète	4 juin	G. 3, I, 141 (?).

Ἀνδρέας ὁ Στρατηλάτης	m. « En Orient »	19 août	B. Kil. 3, II, 304.
Ἀνδρόνικος	m. Cilicie	12 oct.	v. Πρόξος.
Ἀνεμπόδιστος	m. Perse	2 nov.	v. Ἀκίνδυνος.
Ἀνίκητος	m. Nicomédie	12 août	v. Φώτιος.
Ἄννα	moniale	28 oct.	Q. Qeledj., I, 245 (pl. 42, 4) ; Qeledj. 31, I, 257 ; [E. K., I, 435] ; Qarab. K., II, 336 ; (voir *Voix des Monuments, N. S.*, p. 302.)
Ἀντώνιος	anachorète	17 janv.	T. K. 2, I, 326 ; Qarab. K., II, 352, n. 1 (pl. 201, 4).
Ἀρσένιος	anachorète	8 mai	S. E., I, 155 ; T. K. 2, I, 326 ; B. Kil. 3, II, 305.
Αὐξέντιος	m. Arménie	13 déc.	v. Εὐστράτιος.
Ἀφθόνιος	m. Perse	2 nov.	v. Ἀκίνδυνος.
Βάκχος	m. Syrie	7 oct.	v. Σέργιος.
Βαρβάρα	m. Nicomédie	4 déc.	G. 6, I, 97 (pl. 29, 2) ; Théot., I, 125 ; S. E., I, 149 ; El N., I. 181 ; Q. Qeledj., I, 245 ; T. K. 2, I, 316 ; Qaranl. K., I, 397 ; [E. K., I, 435] (pl. 118, 3) ; Tch. K., I, 458 ; S. B. G., I, 486 ; S. S. St., I, 556 ; G. D. 4, I, 594 ; S. B. S., II, 321 (pl. 186, 1).
Βασίλειος	év. Césarée de Cappadoce	1er janv.	G. 3, I, 141 ; S. E., I, 154 (?) ; Dan., I, 172 ; El N., I, 203 ; Q. Qeledj., I, 245 ; Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 3) ; T. K. 2, I [317], 318, 322 (v. p. 604) ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 398 ; E. K., I, 433 ; Tch. K., I, 456 ; G. 27, I, 480 ; G. 28, I, 483 ; B. Kh., I, 502 ; Tch. In, I, 522 ; S. S. St., I, 556 ; G. D. 3, I, 593 (ὁ μέγας) ; Balkh. D. 3, II, 51 ; Gorg., II, 121 ; Souv., II. 160 ; Tagh., II, 190 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1) ; B. Kil. 1, II, 275 ; Qarab. K., II, 342.
Βιβιανός	40 mm. Sébaste	9 mars	Tch. In, I, 529.
Βικέντιος	m. Valence	11 nov.	G. 6, I, 96 (?) ; S. E., I, 155 ; Qeledj. 31, I, 257 (v. p. 603) ; T. K. 2, I, 319 ; B. Kil. 3, II, 305 (pl. 183, 1) ; S. B. S., II, 313 ; Qarab. K., II, 337.

Βίκτωρ	m. Italie	11 nov.	S. E., I, 155 ; T. K. 2, I, 319 ; S. B. S., II, 313 ; Qarab. K., II, 337 ; M. K. 1, II, 380 (?).
Βλάσιος	év. Sébaste	11 févr.	S. E., I, 154 (?) ; D. E. C., I, 381, Qaranl. K., I, 398 ; Tch. K., I, 456 ; [Balkh. D. 1, II, 51] ; Gorg., II, 121 ; Tagh., II, 190 ; S. B. S., II, 314 (ὁ ἱεράρχης) (pl. 191, 4) ; Qarab. K., II, 342. 352, n. 1 (pl. 201, 2).
Βλάσιος	m. Amorium	31 mars	El N., I, 180 ; T. K. 2, I, 321.
Βοηθός	m. Anazarbe	18 janv.	D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 397 (v. ci-dessus, 472, *correct.*, à cette p.).
Βουκόλος	év. Smyrne	6 févr.	T. K. 2, I, 320.
Γάϊος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 316.
Γερβάσιος, Πρωτάσιος	mm. Milan	14 oct.	Qeledj. 31, I, 257 ; G. K. 1, II, 372 (pl. 194, 2).
Γερμανός	év. Constantinople	12 mai	T. K. 2, I, 319 ; Tch. In, I, 522 ; Tagh., II, 190.
Γεώργιος	m.	23 avril	G. 6, I, 97 ; Théot. I, 125 ; Ch. Elm., I, 145 ; S. E., I, 149, 601 (*add.* à 149) (ὁ Μηδηλιναῖος) ; El N., I, 203 ; Q. Qeledj., I, 246 ; T. K. 1, I, 268 ; T. K. 2, I, 319 ; Qaranl. K., I, 396 (pl. 99, 2) ; E. K., I, 434 (pl. 118, 2) ; Tch. K., I, 457 ; G. 21, I, 475 (v. p. 608) ; G. 28, I, 482 (pl. 135, 1) (v. p. 608) ; S. B. G., I, 485 (v. p. 608) ; G. 18, I, 486 ; G. 15, I, 495 (v. p. 608) ; B. Kh., I, 502 ; Zil. E., I, 571 ; Qarche K., II, 7 (?) ; Souv., II, 163 ; Mavr. 2, II, 237 ; O. K., II, 241 (ὁ Διασορίτης) ; Ball. K., II, 256 (?) ; S. B. S., II, 322 (pl. 186, 4) ; Qarab. K., II, 337 ; M. K. 1, II, 380.
Γεώργιος	év. Constantinople	18 août	T. K. 2, I, 320.
Γοργόνιος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 315 ; B. Kil. 1, II, 276.
Γόρδιος	m. Césarée	3 janv.	v. Γοργόνιος.
Γουρίας, Σαμωνᾶς, Ἄβιβος	mm. Édesse	15 nov.	D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 402 ; E. K., I, 436 (pl. 117, 4) (v. p. 605) ; Tagh., II, 193.

Γρηγόριος	év. Agrigente	24 nov.	T. K. 2, I, 319.
Γρηγόριος ὁ θεολόγος	év. Nazianze	25 janv.	Théot., I, 125 ; S. E., I, 154 ; El N., I, 203 ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 398 ; E. K., I, 433 ; Tch. K., I, 456 ; G. 21, I, 475 ; S. S. St., I, 556 ; G. D. 3, I, 593 ; Balkh. D. 3, II, 51, 52 ; Tagh., II, 190 ; Qarab. K., II, 342.
Γρηγόριος	év. Nysse	10 janv.	El. N., I, 203 ; Balkh. D. 3, II, 51, 53 (?) ; Souv., II, 160 ; Tagh., II, 190 ; O. K., II, 241.
Δαμιανός			v. Κοσμᾶς.
Δανιήλ	stylite	11 déc.	S. B. S., II, 314.
Δημήτριος	m. Thessalonique	16 oct.	D. E. C., I, 381 ; E. K., I, 435 (pl. 113, 3) ; G. 18, I, 486 (?), Tagh. II, 193 ; Qarab. K., II, 337 ; M. K. 1, II, 380.
Δομετιανός	40 mm. Sébaste	9 mars	S. E., I, 151 ; T. K. 1, I, 267 ; T. K. 2, I, 315 ; S. Th., II, 26.
Δόμνος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 315 ; B. Kil. 1, II, 276.
Εἰρήναρχος	m. Sébaste	28 nov.	T. K. 2, I, 319.
Εἰρήνη	impératrice	7 août	Qeledj. 31, I, 257 (?) ; Qaranl. K., I, 400 (pl. 103, 2) ; E. K., I, 435 (pl. 113, 1).
Ἑλένη	impératrice	21 mai	v. Κωνσταντῖνος.
Ἐλευθέριος	év. m. Rome	15 déc.	T. K. 2, I, 319 (pl. 85, 1) ; Qarab. K., II, 342.
Ἐλπίδιος	m.	15 nov.	Qeledj., I, 210 (pl. 46, 1).
Ἐλπιδιφόρος	m. Perse	22 nov.	v. Ἀκίνδυνος.
Ἐπίμαχος	m. Alexandrie	31 oct.	Qeledj., I, 211 ; M. K., II, 375.
Ἐπιφάνιος	év. Constantia	12 mai	T. K. 2, I, 326 ; Qaranl. K., I, 399 ; Tch. In., I, 522 ; Tavch. K., II, 83 ; Tagh, II, 190 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1) ; Qarab. K., II, 342.
Ἑρμογένης	m. Alexandrie	10 déc.	v. Μηνᾶς.
Ἑρμόλαος	prêtre Nicomédie	26 juillet	Qeledj., 31, I, 256 (pl. 59, 3).
Εὐγένιος	m. Arménie	13 déc.	v. Εὐστράτιος.
Εὔγραφος	m. Alexandrie	10 déc.	v. Μηνᾶς.
Εὐδοκία	m. Héliopolis	1er mars	Q. Qeledj., I, 245 ; D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 400 (pl. 99, 1) ; Tch. K., I, 458.

Εὐθύμιος	moine	20 janv.	T. K. 2, I, 321 ; T. St., II, 101.
Εὐνεϊκός	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314 ; Tch. In, I, 529.
Εὐπραξία	moniale	24 juillet	Q. Qeledj., I, 245 (v. p. 603) ; B. Kil. 3, II, 304.
Εὐστάθιος, Θεοπίστη, Θεόπιστος, Ἀγάπιος	mm. Rome	20 sept.	Eust. seul : Q. Qeledj., I, 245. (Voir I, 3, Eust. poursuivant le cerf.) — Eust. et ses deux fils : Théot., I, 124 ; [G. 3, I, 143, v. p. 600] ; [Ch. Elm., I, 146] ; S. E. I., 150, 153 (deux fois) ; El N., I, 182 (pl. 41, 4) (?) ; [Qeledj., I, 211] ; D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 400 (pl. 103, 3). — Le groupe des quatre : Tavch. K., II, 84 ; [Archang., II, 130] ; [O. K., II, 242] ; B. K. 1, II, 275, 277, S. B. S., II, 322 (pl. 186, 4). Leur martyre : v. I, 3.
Εὐστράτιος, Αὐξέντιος, Εὐγένιος, Μαρδάριος, Ὀρέστης	mm. Arménie	13 déc.	Groupe complet : Q. Qeledj., I, 247 ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 401-402 ; E. K., I, 436, 440 (pl. 117, 2) ; Souv., II, 161 (pl. 162, 2 ; 163) ; B. Kil. 1, II, 275 ; Qarab. K., II, 340. — Oreste seul : S. S. St., I, 569.
Εὐτύχιος	40 mm. Sébaste	9 mars	S. E., I, 151 ; T. K. 2, I, 314 ; Tch. In, I, 528 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1).
Εὐτύχιος	év. Constantinople	6 avril	T. K. 2, I, 320.
Εὐφημία	m. Chalcédoine	16 sept.	S. A., II, 65.
Ἐφραίμ	diacre	28 janv.	El N., I, 179 (?) ; Qeledj. (ch. lat.), I, 201 ; Ball. K., II, 260, 264.
Ζήνων	?	?	T. K. 2, I, 319.
Ζωσιμᾶς	moine	3-4 avril	S. E., I, 155 ; Q. Qeledj., I, 245 (pl. 59, 1) ; Ball. K., II, 255 ; B. Kil. 1, II, 275. — Voir I, 3, Communion de sainte Marie Égyptienne.
Ἡλιάδης	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 316 ;
Ἡλιανός	id.	id.	G. 3, I, 143 (?) : T. K. 2, I, 314 ; Th. In, I, 529 (?) ; S. Th., II, 26 ; B. Kil. 1, II, 276, n. 5 (?).
Ἡράκλειος	id.	id.	T. K. 2, I, 314 ; Tch. In, I, 522.

Ἡσύχιος	40 mm. Sébaste	9 mars	Tch. In, I, 529 ; B. Kil. 1, II, 276.
Θαλελαῖος	m. Cilicie	20 mai	Souv. II, 163.
Θέκλα	m. Iconium	24 sept.	S. S. St., I, 556 ; Ball. K., II, 258.
Θεοδότη	m. Rome	22 déc.	El N., I, 204 ; Qaranl. K., I, 401 ; S. S. St., I, 556 ; S. B. S., II, 322, 324.
Θεόδοτος	m.	?	Qeledj., I, 209.
Θεόδοτος	év. Ancyre	4 nov.	T. K. 2, I, 320.
Θεόδουλος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 (?) ; T. K. 2, I, 315.
Θεόδωρος	m. Euchaïta	17 févr.	Théot., I, 125 : Ch. Elm., I, 145 ; S. E., I, 601 (corr. à 149) ; Q. Qeledj., I, 246 ; chap. près Qel., I, 259 ; T. K. 1, I, 267 ; Qaranl. K., I, 396 ; E. K., I, 434 (pl. 114, 2) ; Tch. K., I, 457 (2 fois) (pl. 125, 2) ; G. 21, I, 476 ; G. 28, I, 482 (pl. 135, 1) ; S. B. G., I, 485 ; G. 18, I, 486 ; Zil. 3, I, 584 ; Souv., II, 162 (ὁ Τήρων) ; Tagh., II, 191 ; Mavr. 2, II, 237 ; Ball. K., II, 260 ; S. B. S., II, 322, 323 ; Qarab., K., II, 340.
Θεόκτιστος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 (?).
Θεοπίστη	m. Rome	20 sept.	v. Εὐστόθιος.
Θεόπιστος	m. Rome	id.	v. id.
Θεόφιλος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 142 ; Tch. In, I, 522.
Θεόφιλος	m.	?	Qeledj., I, 211.
Θεοφύλακτος	év. Nicomédie	8 mars	S. B. S., II, 314 ; Qaranl. K., I, 399.
Θύρσος, Λεύκιος, Καλλίνικος	mm. Nicomédie	14 déc.	T. K. 2, I, 316.
Θωμᾶς	év. Constantple (?)	19 mars (?)	B. Kil. 1, II, 275 (?).
Ἰάκωβος	m. Perse	27 nov.	Qeledj., I, 603 (corr. p. 208).
Ἰάσων	m.	19 mars	T. K. 1, I, 265.
Ἰγνάτιος	év. Antioche, m.	20 déc.	Qeledj., I, 209.
Ἱέρων	m. Matchan		Qeledj. 31, I, 257 ; T. K. 1, I, 268.
Ἴλης	40 mm. Sébaste	9 mars	v. Ἠλιάδης.
Ἰουλιανή	m. Nicomédie	21 déc.	El N., I, 181.
Ἰουλιανός	40 mm. Sébaste	9 mars	v. Ἠλιανός.
Ἰουλίττα	m. Tarse	15 uill.	v. Κήρυκος.

Ἰοῦστος	m. Rome	14 juill.	Théot., I, 124, 137 (fig.) ; Ch. Elm., I, 146 ; S. E., I, 153 ; Qeledj., I, 210 (pl. 46, 1) ; B. Kil. 1, II, 275.
Ἰωάννης ἐλεήμων	év. Alexandrie	12 nov.	T. K. 2, I, 320.
Ἰωάννης ὁ χρυσόστομος	év. Constantinople	13 nov.	G. 13, I, 138 ; S. E., I, 154 ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 398 ; E. K., I, 434 ; Tch. K., I, 456 ; G. 21, I, 475 ; S. S. St., I, 556 ; G. D. 1, I, 590 ; G. D. 3, I, 593 ; Balkh. D. 3, II, 51 ; Souv., II, 160 ; Tagh., II, 190 ; Ball. K., II, 255 (pl. 178, 1) ; S. B. S., II, 314 (pl. 191, 4) ; Qarab. K., II, 342.
Ἰωάννης	40 mm. Sébaste	9 mars	Tch. In, I, 529.
Ἰωσήφ	m. Perse	3 nov.	v. Ἀχεψιμᾶς.
Καλλινίκη	m.	22 mars	G. 13, I, 138 (?).
Καλλίνικος	33 mm. Mélitène	7 nov.	S. E., I, 151 (?).
Καλλίνικος	m.	14 déc.	Qeledj., I, 210 ; v. Θύρσος.
Κάνδιδος	40 mm. Sébaste	9 mars	S. E., I 151 ; T. K. 2, I, 315 ; B. Kil. 1, II, 276.
Κάνδιδος	m. Trébizonde	20 janv.	El. N., I, 180 ; D. E. C., I, 382.
Καπίτων	m.		Qeledj., I, 210 (pl. 47, 1).
Καττίδιος, Καττιδιανός	mm.	5 août	S. E., I, 153 ; El N., I, 180 (pl. 41, 2) ; D. E. C., I, 382 ; Pan., II, 115 ; M. K., II, 380. — Kattidios seul : T. K. 1, I, 267 (peut-être aussi à Pan.).
Κέλσιος	m. Milan	14 oct.	Qeledj., 31, I, 257.
Κερκάς	m. Thrace	20 août	G. K. 1, II, 372 (pl. 194, 2) (?).
Κήρυκος, Ἰουλίττα	mm. Tarse	15 juillet	Théot., I, 124 ; [G. 3, I, 141] ; S. E., I, 155 (?) ; Tavch. K., II, 86 (?) ; Tagh., II, 192. — Cyr seul : Qarab. K., II, 340 ; M. K., II, 380. — Julitte seule : S. S. St., I, 556.
Κλαύδιος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 ; T. K. 2, I, 316 ; Tch. In, I, 522.
Κλήμης	pape	25 nov.	T. K. 2, I, 319.
Κορνήλιος	centurion, m.	13 sept.	S. E., I, 150 (?).
Κορνοῦτος	év. Iconium, m.	12 sept.	S. B. S., II, 314 (pl. 191, 3) ; Qarab. K., II, 342.
Κοσμᾶς, Δαμιανός	mm. Anargyres (v. II, 370, n. 1.)	1er nov.	D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I,, 401 ; Tch. K., I, 458 ; B. Kh.

			I, 502 ; B. Kil. 1, II, 275 ; S. A., II, 72 ; S. B. S., II, 324 ; Qarab. K., II, 340 ; G. K., II, 370 (pl. 201, 1).
Κτήμων	m.	(pas au Synax.)	Qeledj., I 210 (v. p. 603).
Κυπριανός	m. Antioche	2 oct.	Qeledj., I, 209.
Κυριακή	m.	?	Q. Qeledj., I, 247 ; D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 397 ; E. K., I, 435 (pl. 118, 3) ; Balkh. D., 3, II, 51.
Κυριακός	?	?	Souv., II, 161.
Κύριλλος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314.
Κύριλλος	?	?	Pan., II, 115.
Κυρίων	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 (v. p. 600) ; T. K. 2, I, 315.
Κωνσταντίνος, Ἑλένη	emper.	21 mai	Théot., I, 125, 126 ; El N., I, 182 (pl. 40, 2) ; Q. Qeledj., I, 246 ; Qeledj. 31, I, 257 ; T. K. 1, I, 267 ; T. K. 2, I, 316 ; Qaranl. K., I, 400 (pl. 103, 1) ; E. K., I, 435 (pl. 113, 4) ; Tch. K., I, 457 ; G. 21, I, 475 (pl. 133, 3) ; G. 28, I, 482 (pl. 133, 4) ; Tch. In, I, 522 ; S. S. St., I, 555 ; G. D. 4, I, 594 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; Qarche K., II, 7 ; S. Th., II, 27 (?) ; S. A., II, 65 (pl. 150, 1 ; 151, 2) ; Damsa, II, 181 ; B. Kil. 1, II, 277 ; B. Kil. 3, II, 304 ; S. B. S., II, 324 (pl. 186, 3). — Const. seul, à cheval : S. E., I, 600 (corr. à p. 149).
Λάζαρος	év.	?	T. K. 2, I, 320.
Λαῦρος	m. Illyrie	18 août	v. Φλῶρος.
Λεόντιος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 315 ; B. Kil. 1, II, 276.
Λεόντιος	m. Nicopolis d'Arménie (?)	10 juillet (?)	S. E., I, 153 ; Qeledj., I, 203 ; Q. Qeledj., I, 246 ; Qeledj. 31, I, 257 ; B. Kil. 3, II, 304 ; S. B. S., II, 324.
Λεόντιος	év. (pour Léon de Catane ?)	21 févr. (?)	G. 3, I, 142 ; T. K. 2, I, 320 ; S. S. St., I, 556 ; S. B. S., II, 314 (pl. 191, 3). (v. ci-dessus, 476, *corr.* à cette p.).
Λεύκιος	m.	14 déc.	v. Θύρσος.
Λέων	pape	18 févr.	Qeledj. 31, I, 257 ; T. K. 2, I, 320.

Λουκιανός	pr. m. Antioche	15 oct.	S. A., II, 67 (pl. 150, 2).
Λυσίμαχος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 316.
Μαλαχίας	40 mm. Sébaste (?)	9 mars	S. Th., II, 25 (v. n. 1).
Μάμας	m. Césarée Capp.		G. 6, I, 96 (?) ; Théot., I, 124 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 210 (pl. 46, 1) ; E. K. I, 436 (pl. 117, 1) ; Ball. K., II, 256 ; B. Kil. 1, II, 276.
Μαρδάριος	m. Arménie	13 déc.	v. Εὐστράτιος.
Μαρία	l'Égyptienne	1er avril	Communion. — V. I, 3.
Μαρῖνα	(pour Maria, moniale)	12 févr.	Q. Qeledj., I, 245 (v. ci-dessus, 470, *corr.* à cette p.).
Μαρῖνα	m. Antioche	17 juillet	G. 3, I, 141 ; Qeledj. 31, I, 257 n. 6 (?) T. K. 1, I, 267 ; Qaraul. K., I, 397.
Μάρτυρες τεσσαράκοντα	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 142-143 (v. p. 600) ; T. K. 2, I, 314-316 ; Tch. In, I, 522, 528 (pl. 142, 3-4) ; S. Th. II, 25-26 ; Souv., II, 167 (pl. 161, 3-4) ; B. Kil. 1, II, 276 ; Qarab. K., II, 343 (à cheval).
Μελέτιος	év. Antioche	12 févr.	T. K. 2, I, 320.
Μελέτιος	m.	24 mai	Qeledj., I, 210 (pl. 46, 2).
Μελίτων	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314 ; B. Kil. 1, II, 276.
Μερκούριος	m. Césarée Capp.	26 nov.	Théot., I, 124 ; El N., I 181 ; S. B. S., II, 323 ; Qarab. K., II, 337.
Μηνᾶς	m. Cotyaeum	11 nov.	T. K. 2, I, 319.
Μηνᾶς, Ἑρμογένης, Εὔγραφος	mm. Alexandrie	10 déc.	T. K. 2, I, 315 ; S. B. S, II, 313 ; Qarab. K., II, 337 ; G. K. 1, II, 372 (pl. 194, 2).
Μητροφάνης	év. Constantinople	4 juin	T. K. 2, I, 319.
Μίχαλλος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 143 (v. p. 600) : Tch. In, I, 529.
Μόδεστος	év. Jérusalem	19 oct.	S. E., I, 154 ; Q. Qeledj., I, 245 ; Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 4) ; T. K. 2, I, 318 ; Qarab. K., II, 342.
Νίκανδρος	év. Myre, m.	4 nov.	Q. Qeledj., I, 244 ; T. K. 2, I, 320.
Νίκανδρος	m.	15 mars	El N., I, 180 (?) ; T. K. 2, I, 321.
Νικήτας	m. Goth	15 sept.	S. E., I, 153 ; El N., I, 180 ; Qeledj., I, 210 (pl. 47, 1) ;

			Q. Qeledj., I, 247 (?) ; D. E. C., I, 382 ; E. K., I, 436 (pl. 114, 2) ; G. 21, I, 475 ; B. Kil. 2, II, 293. — (V. *Voix des Monuments, N. S.*, p. 317.)
Νικηφόρος	év. Constantinople	2 juin	Qeledj., I, 209.
Νικηφόρος	m.	9 février	Q. Qeledj., I, 247 (?) ; S. B. S., II, 313.
Νικόλαος	év. Myre	6 déc.	Théot., I, 125 ; G. 3, I, 142 ; S. E., I, 154 (?) ; Qeledj. 31, I, 256 (pl. 59, 4) ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 398 ; E. K., I, 434 ; Tch. K., I, 456 ; G. 21, I, 475 (?) ; B. Kh., I, 502 ; Balkh. D. 3, II, 51 ; S. A., II, 65 ; [Tagh., II, 190] ; Ball. K., II, 255 (?) ; S. B. S., II, 314 (pl. 191, 4).
Νικόλαος	40 mm. Sébaste	9 mars	v. Μίχαλλος.
Νίκων	m.	23 mars	S. E., I, 151.
Ὀνήσιμος	disc. de saint Paul	15 févr.	G. 28, I, 482.
Ὀνούφριος	anachorète	12 juin	Q. Qeledj., I, 245 ; Qeledj., 31, I, 257 ; D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 400 ; G. 28, I, 483 ; O. K. 4, II, 246.
Ὀρέστης	m. Tyane (Cappad.)	10 nov.	Théot., I, 124 ; G. 3, I, 141 ; Ch. Elm., I, 145 ; Qeledj., I, 207 (pl. 44, 2) ; T. K. 2, I, 319 (ὁ ἐν Τυάνοις) ; Ball. K., II, 253 ; B. Kil. 3, II, 304 ; M. K., II, 375.
Ὀρέστης	m. Arménie	13 déc.	v. Εὐστράτιος.
Οὐαλέριος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 142 (v. p. 600) ; T. K. 2, I, 314.
Οὐάλης	id.	id.	T. K. 2, I, 315.
Παῖδες ἑπτά	Sept Dormants	22 oct.	S. B. S., II, 317 (pl. 188, 1) ; 190, 1 ; 191, 1).
Παντελεήμων	m. Nicomédie	27 juillet	Théot. I, 124 ; S. E., I, 153 (pl. 37, 2) ; II, 470, *corr.* à cette p.) ; Q. Qeledj., I, 245 ; Qeledj., I, 256 (pl. 59, 3) ; II, 470 (*corr.* à cette p.) ; T. K. 1, I, 267 ; D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 399 (pl. 97, 2) ; II, 472 (*corr.* à cette p.) ; Souv., II, 163 ; Ball. K., II, 257 ; Qarab. K., II, 340 ; M. K., II, 375.

Παρασκευή	m.	20 mars	Q. Qeledj., I, 245 ; Qaranl. K., I, 397, 400 ; Tch. K., I, 458 ; S. S. St., I, 556 ; Balkh. D. 3, II, 51 ; S. B. S., II, 323 (pl. 189, 3).
Παρθένιος	év. Lampsaque	16 févr.	T. K. 2, I, 320.
Παυσίκακος	év. Synada	13 mai	T. K. 2, I, 319.
Παχώμιος	moine	7 mai	G. D. 4, I, 594 ; Ball. K., II 259.
Πελαγία	m. Antioche	8 oct.	B. Kil. 3, II, 304.
Πέτρος	év. Alexandrie	25 nov.	T. K. 2, I, 320.
Πηγάσιος	m. Perse	2 nov.	v. Ἀχίνδυνος.
Πλάτων	m. Ancyre	18 nov.	Qeledj., I, 209.
Πολύκαρπος	m.	?	Qeledj., I, 210.
Πολύκαρπος	év. Smyrne	23 févr.	Qaranl. K., I, 399.
Πολυχρονία	?	?	Pan., II, 115.
Πρίσκος	40 mm. Sébaste	9 mars	G. 3, I, 142 ; B. Kil. 1, II, 276.
Πρόβος, Ταραχος, Ἀνδρόνικος	mm. Cilicie	12 oct.	S. E., I, 153 ; Qaranl. K., I, 397 ; E. K., I, 436 (pl. 118, 2) ; Tch. K., I, 459 (v. p. 607) ; Tagh., II, 193 ; B. Kil. 1, II, 276 ; S. B. S., II, 313 ; M. K., II, 375.
Πρόκλος	év. Constantinople	20 nov.	Qeledj., I, 209 ; T. K. 2, I, 320 ; Tch. In, I, 522 ; G. D. 4, I, 594 ; Ball. K., II, 258.
Προκόπιος	m. Palestine	8 juill.	Théot., I, 125 ; G. 3, I, 141 ; Ch. Elm., I, 145 ; S. E., I, 149 ; Dan., I, 174 ; Qeledj., I, 207 (pl. 44, 2) ; Qaranl. K., I, 400 ; E. K., I, 435 ; Tch. K., I, 458 ; G. 21, I, 476 (?) ; S. S. St., I, 556 ; Balkh. D., II, 51 ; S. A., II, 65 ; Souv., II, 163 ; B. Kil. 3, II, 304 ; S. B. S., II, 324 ; Qarab. K., II, 338 ; G. K., II, 373.
Πρόχορος	diacre	28 juill.	D. E. C., I, 382 ; Qaranl. K., I, 407.
Ῥωμανός	diacre	18 nov.	S. B. S., II, 315.
Σάβας	moine	5 déc.	S. B. S., II, 324.
Σακέρδων	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 315 (pl. 87, 2 ; 90) ; [S. Th., II, 25] ; B. Kil. 1, II, 276.
Σαμωνᾶς	m. Édesse	15 nov.	v. Γουρίας.

Σέργιος, Βάκχος	mm.	7 oct.	Qeledj., I, 210 ; Qaranl. K., I, 396, 401 (pl. 105, 1 ; 108) ; E. K., I, 436 ; Qarab. K., II, 340.
Σευηριανός	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314.
Σισίννιος	40 mm. Sébaste	9 mars	Qeledj. (ch. lat.), I, 201 ; Qeledj., I, 210 (pl. 47, 2) ; T. K. 2, I, 315 ; G. 21, I, 475 ; Balkh. D. 3, II, 51.
Σμάραγδος	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314 ; S. Th., II, 26 ; B. Kil. 1, II, 276.
Σοφονίας	40 mm. Sébaste (?)	9 mars (?)	S. Th., II, 25 (v. n. 1).
Σπυρίδων	év. Trimythonte	12 déc.	Qeledj., I, 203 ; T. K. 2, I, 320.
Στέφανος	protom.	27 déc.	S. B. S., II, 315.
Στρατήγιος	m.	19 août	Tagh., II, 196.
Συμεών	stylite	1er sept.	S. E., I, 155 ; [T. K. 2, I, 326] ; B. Kil. 1, II, 275 ; B. Kil. 2, II, 295 ; S. B. S., II, 315.
Συμεών	le jeune, styl.	24 mai	G. K. 1, II, 373.
Σώζων	m. Lycaonie	7 sept.	Qaranl. K., I, 397.
Ταράσιος	m. Lycaonie (?)	7 sept. (?)	Qeledj., I, 210.
Ταράσιος	év. Constantinople	25 févr.	T. K. 2, I, 319.
Τάραχος	m. Cilicie	12 oct.	v. Πρόβος.
Τιμόθεος	disciple de Paul (?)	21 janv. (?)	T. K. 2, I, 326.
Τρύφων	m. Phrygie	1er févr.	Qeledj., I, 210 (pl. 46, 2) ; Qaranl. K., I, 402 ; Souv., II, 162 (pl. 161, 2).
Ὑπάτιος	év. Gangres	14 nov.	El N., I, 203 ; T. K. 2, I, 320 ; D. E. C., I, 381 ; Qaranl. K., I, 398 ; E. K., I, 434 (?) ; Tch. K., I, 456 ; G. 21, I, 475 (?) ; Tch. In, I, 522 ; Balkh. D. 1, II, 51 ; Tagh., II, 190.
Φεβρωνία	m.	25 juin	Qarab. K., II, 337.
Φιλοκτήμων	40 mm. Sébaste	9 mars	T. K. 2, I, 314 ; S. Th., II, 26.
Φλάβιος	id.	id.	T. K. 2, I, 314.
Φλῶρος, Λαῦρος	mm. Illyrie	18 août	D. E. C., I, 381 ; E. K., I, 436 ; Tagh., II, 196 ; Qarab. K., II, 338.
Φωκᾶς	m. Sinope	22 sept.	El N., I, 180 ; Qeledj., I, 210 (pl. 47, 2) ; D. E. C., I, 382.
Φώτιος, Ἀνίκητος	mm. Nicomédie	12 août	Qeledj., I, 209 ; T. K. 1, I, 267 ; Qaranl. K., I, 402 ; E. K., I, 436.

Χριστοφόρος	m.	9 mai	G.6, I, 97 (v. pl. 29, 4) ; El N., I, 181 ; Q. Qeledj., I, 247 ; T. K. 1, I, 268 ; T. K. 2, I, 316 ; D. E. C., I, 382 ; S. S. St., I, 556 ; Zil. E., I, 571 ; Souvasa, II, 5, n. 2 ; S. B. S., II, 322 (pl. 186, 4)

RÉPERTOIRE DES TEXTES CITÉS

I. — ÉCRITURE SAINTE

1) Ancien Testament.

Genèse

1, 1 I, 406, 439
12, 1-3 I, 602
18, 1-15 I, 325, n. 4
18, 8 I, 326, n. 2
18, 10-12 I, 326, n. 1
18, 16-18 I, 602
22, 11-12 II, 257, n. 1
22, 9 II, 433, n. 2
22, 13 II, 257, n. 4
26, 2-5 I, 602
28, 12-15 I, 602

Exode

3, 6, 15, 16 II, 15, n. 2
4, 5 II, 15, n. 2
9, 16 I, 574
28, 15-30 II, 30, n. 1

Nombres

21, 30 I, 579, n. 4
23, 14 I, 579, n. 4
24, 17 I, 329, n. 1

Josué

5, 13 I, 530, n. 4 ; II, 134, n. 2
5, 14 I, 530, n. 5, 6
5, 15 I, 530, n. 6
10, 12 II, 362, n. 1
10, 13 II, 134, n. 2

Juges

1, 2 I, 579

Rois

3 R. 17, 1 I, 406, 439
4 R. 2, 2, 4, 6 I, 406

Tobie

12, 15 II, 209, n. 5

Judith

16, 21 II, 14, n. 3

Job

1, 21 I, 578
3, 5 I, 594, n. 1

Psaumes

6, 9 I, 572, n. 2
9, 8-9 I, 231, n. 3
13, 2 I, 406
17, 3 I, 471
21, 10-11 I, 578
21, 33 I, 303
23, 10 I, 505, n. 1
25, 8 II, 104, n. 1
44, 11 I, 437
45, 8 I, 505, n. 1
46, 6 I, 617 ; II, 161
53, 3 II, 355, n. 3
58, 6 I, 505, n. 1
65, 1 I, 317
67, 2 I, 572, n. 2
70, 22 II, 117, n. 3
73, 13 II, 137, n. 2
76, 15 II, 358, n. 1
76, 17-18 I, 81, n. 5 ; 386, n. 1
79, 2 I, 93, n. 3
79, 5, 8, 15 I, 505, n. 1
81, 8 I, 349, n. 1
83, 2, 4, 9, 13 I, 505, n. 1
88, 15 I, 231, n. 3
88, 19 I, 505, n. 1
98, 1 I, 93, n. 3
106, 10, 14 I, 594, n. 1
106, 16 I, 191, n. 2 ; II, 142
113, 3 I, 81, n. 5
117, 20 I, 583
131, 11 I, 403
131, 13-14 II, 20
131, 14 I, 594, n. 2

Proverbes

10, 1 I, 403, 437

Ecclésiaste

1, 12-18 I, 578
24, 8 I, 578, n. 4

Sagesse

7, 6 I, 577
10, 1 I, 579

Isaïe

6, 1-3 I, 70, n. 3
6, 6 II, 65
6, 6-7 I, 554
6, 6-8 I, 71 n. 3
7, 14 I, 405, 438
8, 9-14, 18 I, 506
9, 2 I, 79, n. 1 ; 506
9, 6 I, 506
13, 10 I, 282 n. 3

33, 7 I, 345 n. 5
37, 16 I, 93, n. 3
38, 14 II, 117 n. 4
45, 3 I, 191, n. 2
66, 1 I, 93, n. 4

Jérémie

8, 7 II, 117 n. 4
11, 19 I, 321
23, 23 I, 438
31, 15 I, 78, n. 5

Baruch

3, 36 II, 341, n. 1

Ézéchiel

1, 5-8 I, 70, n. 3
1, 10 I, 69, n. 4
2, 8-9 I, 554
2, 9 II, 194, n. 6
2, 8 à 3, 4 I, 71, n. 3
3, 1 II, 64, n. 1
3, 3 II, 64
10, 8-12, 15-16, 18 I, 70, n. 3
37, 1 I, 322
40, 42 I, 579
44, 2 I, 152, n. 3

Daniel

2, 44 I, 404, 438
3, 4-7 I, 232, n. 2
3, 49 I, 442, n. 1
3, 55 I, 93, n. 3
3, 96, 98 I, 232, n. 2
5, 19 I, 232, n. 2
6, 25 I, 232, n. 2
7, 4-7 II, 13, n. 4
7, 9 I, 70, n. 3 ; II, 365, n. 2
7, 24 I, 232, n. 2

Osée

13, 14 II, 142, n. 2

Joël

2, 28-29 I, 354, n. 2
2, 31 I, 282, n. 3

Jonas

4, 2 I, 405, 438

Aggée

2, 9 I, 404

Zacharie

9, 9 I, 219, n. 4 ; 343, n. 3, 404 ; II, 41, n. 2
12, 10 I, 346, n. 3
14, 4 II, 162

Malachie

3, 2 I, 405
4, 1 I, 405

II Machabées

1, 24 I, 578, n. 4
7, 33 II, 351, n. 1

2) Nouveau testament.

Évangile selon saint Matthieu

1, 1 I, 409
1, 23 I, 405, 438
1, 24 I, 213, n. 2
2, 2 I, 329, n. 1
2, 3 I, 555
2, 14 I, 79, n. 1 ; 160, n. 3 ; 215, n. 1, 533, n. 2 ; II, 32, n. 4
2, 16 II, 90, n. 5
2, 18 I, 78, n. 5 ; II, 91, n. 1
3, 3 II, 150
3, 5 II, 34, n. 2 ; 299, n. 3
3, 7 I, 275
3, 10 I, 275 ; II, 34, n. 1 ; 219, n. 4
3, 13-14 I, 217, n. 2
3, 16 I, 81, n. 4
3, 17 I, 82, n. 1 ; 335
4, 3 II, 36
4, 3-10 II, 35
4, 8-9 II, 35, n. 2
4, 8-10 I, 335
4, 9 I, 336, n. 2
4, 16 I, 79, n. 1
4, 18 I, 277, n. 5
4, 18-22 I, 336
8, 1-4 I, 339, n. 1
8, 2 I, 339, n. 4
8, 5 I, 339, n. 3
8, 11 II, 15, n. 2
8, 24 II, 39, n. 1
8, 26 II, 39, n. 2
8, 28 II, 220 n. 6
9, 1-8 I, 342, n. 5
9, 7 I, 342, n. 7
9, 9-13 I, 336, n. 3
9, 10 I, 336, n. 4
9, 18-26 I, 341, n. 4
9, 20-22 II, 40, n. 1
9, 20 II, 140, n. 1
9, 23 I, 342, n. 4
9, 25 I, 342, n. 2, 3
11, 2-6 II, 299, n. 5
12, 9-13 I, 340, n. 3
12, 9-14 II, 39
12, 15 II, 39
13, 22 II, 258, n. 3
14, 3-4 II, 300, n. 2
14, 3-12 I, 517, n. 2 ; II, 35
14, 11 I, 517, n. 6
14, 15-21 I, 278, n. 2
14, 18 I, 278, n. 4
14, 19 I, 279, n. 1, 2
15, 23 II, 40, n. 1
16, 19 II, 16
17, 2 I, 83, n. 3 ; 386, n. 3
17, 4 I, 83, n. 6 ; 350, n. 3
17, 5 I, 83, n. 4, 9 ; 350, n. 4
17, 6 I, 83, n. 7
20, 29-30 I, 338, n. 2
20, 29-34 I, 338, n. 1
21, 5 I, 219, n. 4 ; 343, n. 3
21, 8-9 I, 85, n. 1
21, 9 I, 413, n. 2
21, 15 I, 85, n. 2
21, 25 II, 41
24, 29 I, 282, n. 3
25, 10 I, 508
26, 23 I, 86, n. 4 ; 388
26, 25 I, 86, n. 4
26, 26-27 II, 341, n. 2
26, 47 I, 87, n. 6
26, 50 I, 87, n. 5
26, 55 I, 389, n. 1
26, 57 I, 221

RÉPERTOIRE DES TEXTES CITÉS

I. — ÉCRITURE SAINTE

1) Ancien Testament.

Genèse

1, 1 I, 406, 439
12, 1-3 I, 602
18, 1-15 I, 325, n. 4
18, 8 I, 326, n. 2
18, 10-12 I, 326, n. 1
18, 16-18 I, 602
22, 11-12 II, 257, n. 1
22, 9 II, 433, n. 2
22, 13 II, 257, n. 4
26, 2-5 I, 602
28, 12-15 I, 602

Exode

3, 6, 15, 16 II, 15, n. 2
4, 5 II, 15, n. 2
9, 16 I, 574
28, 15-30 II, 30, n. 1

Nombres

21, 30 I, 579, n. 4
23, 14 I, 579, n. 4
24, 17 I, 329, n. 1

Josué

5, 13 I, 530, n. 4 ; II, 134, n. 2
5, 14 I, 530, n. 5, 6
5, 15 I, 530, n. 6
10, 12 II, 362, n. 1
10, 13 II, 134, n. 2

Juges

1, 2 I, 579

Rois

3 R. 17, 1 I, 406, 439
4 R. 2, 2, 4, 6 I, 406

Tobie

12, 15 II, 209, n. 5

Judith

16, 21 II, 14, n. 3

Job

1, 21 I, 578
3, 5 I, 594, n. 1

Psaumes

6, 9 I, 572, n. 2
9, 8-9 I, 231, n. 3
13, 2 I, 406
17, 3 I, 471
21, 10-11 I, 578
21, 33 I, 303
23, 10 I, 505, n. 1
25, 8 II, 104, n. 1
44, 11 I, 437
45, 8 I, 505, n. 1
46, 6 I, 617 ; II, 161
53, 3 II, 355, n. 3
58, 6 I, 505, n. 1
65, 1 I, 317
67, 2 I, 572, n. 2
70, 22 II, 117, n. 3
73, 13 II, 137, n. 2
76, 15 II, 358, n. 1
76, 17-18 I, 81, n. 5 ; 386, n. 1
79, 2 I, 93, n. 3
79, 5, 8, 15 I, 505, n. 1
81, 8 I, 349, n. 1
83, 2, 4, 9, 13 I, 505, n. 1
88, 15 I, 231, n. 3
88, 19 I, 505, n. 1
98, 1 I, 93, n. 3
106, 10, 14 I, 594, n. 1
106, 16 I, 191, n. 2 ; II, 142
113, 3 I, 81, n. 5
117, 20 I, 583
131, 11 I, 403
131, 13-14 II, 20
131, 14 I, 594, n. 2

Proverbes

10, 1 I, 403, 437

Ecclésiaste

1, 12-18 I, 578
24, 8 I, 578, n. 4

Sagesse

7, 6 I, 577
10, 1 I, 579

Isaïe

6, 1-3 I, 70, n. 3
6, 6 II, 65
6, 6-7 I, 554
6, 6-8 I, 71 n. 3
7, 14 I, 405, 438
8, 9-14, 18 I, 506
9, 2 I, 79, n. 1 ; 506
9, 6 I, 506
13, 10 I, 282 n. 3

26, 64 I, 221, n. 3
26, 65 I, 221
26, 69-70 I, 221, n. 5
26, 69 I, 222, n. 1, 4
26, 70 I, 222, n. 7
26, 75 I, 221, n. 6 ; 222, n. 7
27, 11 I, 222, n. 10
27, 19 I, 223, n. 1
27, 24 I, 223, n. 2
27, 31 I, 445, n. 3
27, 32 I, 223, n. 4
27, 33 I, 88, n. 6
27, 37 I, 88, n. 5
27, 38 I, 88, n. 1
27, 39-41 I, 539, n. 4
27, 40 I, 346, n. 2
27, 45 I, 89, n. 7
27, 48 I, 89, n. 6
27, 51 I, 348, n. 2
27, 54 I, 347, 390, n. 2 ; 414, n. 3 ; II, 141, n. 2
27, 55 I, 347, n. 3
27, 55-56 I, 90 n. 2 ; 390, n. 1
28, 1, I, 90, n. 3
28, 2-3 I, 90, n. 4
28, 4 I, 91, n. 3
28, 6 I, 91, n. 1
28, 16 I, 416, n. 4

Évangile selon saint Marc

1, 1 I, 409
1, 3 I, 555 ; II, 150
1, 5 II, 299, n. 3
1, 14-20 I, 336
1, 16, 19 I, 277, n. 5
1, 40-44 I, 339, n. 1
2, 1-12 I, 342, n. 5
2, 12 I, 342, n. 7
3, 1-5 I, 340, n. 3
3, 1-10 II, 39
4, 19 I, 258, n. 3
4, 38 II, 39, n. 1
4, 39 II, 39, n. 2
5, 1-20 II, 38
5, 2-5 II, 38, n. 3
5, 13 II, 38
5, 21-43 I, 341, n. 4
5, 24-34 II, 40, n. 1
5, 27 II, 140, n. 1
5, 33 II, 140, n. 2
5, 37 I, 342, n. 1
5, 38 I, 342, n. 4
5, 40-42 II, 39, n. 3
5, 40 I, 342 n. 3 ; II, 40
5, 41 I, 342, n. 2
6, 17-18 II, 300, n. 2
6, 17-20 I, 517, n. 2
6, 17-29 II, 35
6, 21 I, 517, n. 5
6, 25 II, 300, n. 7
6, 27 I, 535, n. 2
6, 28 I, 517, n. 6
6, 35-44 I, 278 n. 2 ; II, 38
6, 39 I, 279, n. 2
6, 41 I, 279, n. 1
9, 3 I, 83, n. 3 ; 386, n. 3
9, 5 I, 83, n. 6
9, 6 I, 83, n. 8
9, 7 I, 83, n. 4
9, 48 II, 14, n. 3
11, 8 I, 85, n. 1
11, 9 I, 413, n. 2
12, 41-44 I, 339, n. 6
12, 43 I, 340
14, 43 I, 87, n. 6
14, 48 I, 389, n. 1
14, 53 I, 221
14, 62 I, 221, n. 3
14, 63-64 I, 221
14, 66-67 I, 222, n. 4
14, 66-68 I, 222, n. 5
14, 68 I, 222, n. 6
14, 72 I, 221, n. 6
15, 2 I, 222, n. 10
15, 21 I, 223, n. 4
15, 22 I, 88, n. 6
15, 26 I, 88, n. 5
15, 29-31 I, 539, n. 4
15, 30 I, 346, n. 2
15, 33 I, 89, n. 7
15, 36 I, 89, n. 6
15, 38 I, 348, n. 2
15, 39 I, 347, 390, n. 2
15, 40 I, 347, n. 3
15, 40-41 I, 390, n. 1
15, 42-46 I, 90, n. 2
16, 1 I, 90, n. 3
16, 4-7 I, 91, n. 1

Évangile selon saint Luc

1, 1 I, 409
1, 9 I, 129, n. 1
1, 40 I, 75
1, 41 I, 75, n. 1
2, 4 I, 328, n. 4
2, 8 I, 77, n. 4
2, 10 I, 574, n. 2
2, 24 I, 80, n. 2
2, 41-50 I, 333
2, 42-43 I, 333, n. 2
2, 46 I, 333, n. 4
2, 47 I, 333, n. 2
2, 52 II, 69
3, 2 I, 217, 275, 333
3, 4 I, 555 ; II, 36, n. 1 ; 150
3, 5 II, 34
3, 9 I, 275 ; II, 34, 219, n. 4
3, 12-13 I, 275
3, 14 II, 300, n. 3
3, 19-20 II, 34, 300, n. 2
4, 3-13 II, 35, n. 1
4, 6 II, 35, n. 2
5, 1-11 I, 277, n. 5
5, 4-16 I, 337, n. 1
5, 8-10 I, 337
5, 12-16 I, 339, n. 1
5, 17-26 I, 342, n. 5
5, 25 I, 342, n. 7
6, 6-10 I, 340, n. 3
6, 6-11 II, 39
6, 17-19 II, 39
7, 11-17 II, 139
7, 12-13 II, 139, n. 3
7, 18-23 II, 299, n. 5
7, 45 I, 75, n. 1
8, 23-24 II, 39, n. 1
8, 24 II, 39, n. 2
8, 26-39 II, 38
8, 27 II, 220, n. 6
8, 40-56 I, 341, n. 4
8, 43-48 II, 40, n. 1
8, 44 II, 140, n. 1
8, 45 II, 40
8, 47 II, 140, n. 2
8, 51-56 II, 39, n. 3
8, 51 I, 342, n. 1, 3, 4
8, 54 I, 342, n. 2
9. 12-17 I, 278, n. 2 ; II, 38

9, 16 I, 279, n. 1
9, 29 I, 83, n. 3 ; 386, n.3
9, 32 I, 386, n. 5
9, 33 I, 83, n. 6 ; 386, n. 5
9, 34 I, 83, n. 4
14, 1-6 I, 340, n. 5
15, 20 I, 75, n. 1
16, 22 II, 15
19, 1-5 I, 218
19, 2 I, 218, n. 2
19, 3 I, 218, n. 3 ; II, 282, n. 2
19, 5 I, 218, n. 4
19, 37 I, 85, n. 1
21, 1-4 I, 339, n. 6
21, 3 I, 340, n. 2
22, 23 I, 388, n. 2
22, 47-48 I, 75, n. 1
22, 47 I, 87, n. 6
22, 50-51 I, 389, n. 2
23, 52 I, 389, n. 1
22, 54 I, 221
22, 55-57 I, 221, n. 5
22, 56 I, 222
22, 57 I, 222, n. 6
22, 61-62 I, 221, n. 6
22, 62 I, 222, n. 7
22, 67-70 I, 221, n. 3
23, 3 I, 222, n. 10
23, 11 I, 445, n. 1
23, 26 I, 223, n. 4
23, 33 I, 88, n. 1, 6
23, 35 I, 539, n. 4
23, 38 I, 88, n. 5
23, 39 I, 346, n. 2
23, 42 I, 346, n. 1
23, 43 II, 15, n. 3
23, 44 I, 89, n. 7 ; 282, n. 2
23, 47 I, 390, n. 2
23, 49 I, 347 n. 3 ; 390 n. 1
23, 50-53 I, 90, n. 3
24, 9 II, 226
24, 10 I, 90, n. 3
24, 36 I, 416, n. 3
24, 50 I, 226, n. 3
24, 51-52 I, 351, n. 1

Évangile selon saint Jean

1, 1 I, 409
1, 19-34 II, 150
1, 23 I, 555 ; II, 150
1, 29 I, 265 ; II, 150
1, 35-37 II, 299, n. 1
1, 38 II, 299, n. 2
1, 39 II, 299, n. 4
2, 1-11 I, 337, n. 3
2, 7 I, 277, n. 3
2, 8-9 I, 277, n. 4
2, 8 I, 276, n. 4
4, 18 II, 40
4, 27 II, 40, n. 2
4, 46-54 I, 341, n. 2
5, 2-9 II, 139, n. 2
6, 5-13 I, 278, n. 2
6, 10 I, 279, n. 2
7, 10, 15 I, 333, n. 2
7, 12, 20, 30 I, 333, n. 5
7, 14-30 I, 333, n. 1
8, 12 I, 397, 407
8, 52 I, 579
9, 1-7 I, 218, 279, n. 4
9, 6 I, 218, n. 6
9, 7 I, 219, n. 1
9, 8 I, 218, n. 7
10, 7 I, 574, n. 2
11, 15 I, 219, n. 4
11, 17-44 I, 84
11, 43 I, 219, n. 3
11, 44 I, 343
11, 46-53 I, 183, n. 3
11, 47 I, 463, n. 2
12, 13 I, 85, n. 4
12, 14 I, 41
12, 15 I, 404
13, 6 I, 344, n. 2
13, 8 I, 344, n. 3
13, 9 I, 220
13, 22 I, 388, n. 2
13, 23 I, 87, n. 1 ; 388, n. 1
13, 24 I, 388, n. 1
13, 30 I, 87
14, 27 I, 351, n. 2 ; 416, n. 3 ; 543, n. 2
15, 17 I, 433
16, 20 I, 574, n. 2
17, 12 II, 15, n. 1
18, 3 I, 87 n. 7 ; 389, n.3
18, 12 I, 221
18, 13 I, 221, n. 1
18, 19-23 I, 221, n. 4
18, 24 I, 221
18, 29 I, 222, n. 8
19, 17 I, 88, n. 6
19, 18 I, 88, n. 1
19, 19 I, 88, n. 5
19, 25 I, 347, n. 3 ; 390, n. 1
19, 26 I, 88, n. 3 ; 347
19, 29 I, 89, n. 6
19, 30 I, 390, n. 3
19, 33-34 I, 89, n. 2
19, 35 I, 88, n. 7
19, 37 I, 346, n. 3
19, 38-40 I, 90, n. 1
20, 6-7 I, 91, n. 2
20, 14-17 II, 226
20, 15 II, 347, n. 1
20, 19, 26 I, 351, n. 2 ; 416, n. 3
21, 24 I, 88, n. 7

Actes des Apôtres

1, 9-11 I, 92
1, 11 I, 104, n. 1
1, 14 I, 354, n. 1
2, 1-2 I, 354
2, 1-13 I, 230
2, 3 I, 231, n. 4
2, 4 I, 356, n. 3
2, 5 I, 232, n. 1
2, 17-18 I, 354, n. 2
2, 20 I, 282, n. 3
3, 13 II, 15, n. 2
6, 5-6 I, 356, n. 1
7, 49 I, 93, n. 4
9, 36-42 II, 284
10 II, 166, n. 2
12, 1 II, 286, n. 6

Ép. aux Romains

8, 26 I, 508 ; II, 152, n. 6
8, 34 II, 152, n. 6
9, 17 I, 574, n. 2

1re *Ép. aux Corinthiens*

9, 25 I, 508
15, 20 II, 21
15, 55 II, 142

2e *Ép. aux Thessaloniciens*

2, 6 II, 24, n. 1
3, 17 II, 24, n. 3

Ép. aux Philippiens

3, 19 II, 24, n. 3

1re *Ép. à Timothée*

4, 12 II, 24, n. 3

2e *Ép. à Timothée*

3, 16 I, 579

Ép. de saint Jacques

5, 11 I, 508

1re *Ép. de saint Pierre*

1, 21 I, 585 n. 2
5, 3 II, 24, n. 3

1re *Ép. de saint Jean*

2, 2 I, 610
4, 4 I, 325, n. 2
4, 10 I, 610

Ép. de saint Jude

9 I, 325
25 II, 117, n. 3

Apocalypse

1, 4 II, 209, n. 6
3, 14 II, 209, n. 6
4, 2-3 I, 70, n. 3
4, 5 II, 209, n. 6
4, 6-8 I, 70, n. 3
4, 7 I, 69, n. 4
5, 8 II, 209, n. 3
5, 9 I, 232, n. 2; 353, n. 2
7, 1 II, 209, n. 2
8, 2 II, 209, n. 6
8-9 II, 209, n. 6
12, 7-10 II, 13, n. 4
13, 2 II, 13, n. 4
15, 1sq. II, 209, n. 6
15, 7 II, 209, n. 3
16, 1-4 II, 209, n. 3
17, 1-8 II, 13, n. 4
17, 1 II, 209, n. 3
19, 20 II, 14, n. 1
20, 10 II, 14, n. 1
21, 9 II, 209, n. 3

Voir à la table générale, au mot « Écriture sainte », la série des inscriptions inspirées de textes scripturaires.

II. — LIVRES APOCRYPHES

Apocryphes de l'Ancien Testament.

Livre d'Énoch : I, 123, n. 2.

Testament des trois Patriarches : I, 181, n. 1 (v. 602).

Apocalypse d'Élie : I, 123, n. 2 ; 181, n. 1.

Prière de Manassès : I, 97, n. 3.

Testament d'Abraham : I, 602.

Apocryphes du Nouveau Testament.

Protévangile de Jacques : I, 73, 75, n. 2 ; 75, 76, n. 1, 2, 3 ; 77, n. 1, 3 ; 79, 80, 127, 128, n. 3 ; 130, n. 5 ; 156, n. 4 ; 159, n. 1, 3 ; 213, n. 2 ; 531, n. 3 ; 535 ; II, 31, n. 1 ; 90, 420.

Livre (arménien) de l'Enfance du Christ : II, 90, 417, n. 1.

Περὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ κυρίου : II, 137, n. 3.

Pseudo-Matthieu : II, 33, n. 1.

Acta Pilati : I, 85, 89, 90, n. 1 ; 91, n. 5, 7 ; 190, n. 1 ; 191, n. 2 ; 223, n. 5 ; 224, n. 4 ; 282, n. 2 ; 346, n. 1, 2 ; 347, n. 1, 2, 4 ; 348, n. 1, 2 ; 445, n. 2.

Anaphora Pilati : I, 282, n. 3.

Évangile de Nicodème : I, 91, 92, n. 2 ; 349, n. 3 ; 391, n. 2, 3 ; II, 15, n. 3.

Disciples (liste des soixante-dix) : I, 223, n. 7.

Actes apocryphes des SS. Pierre et Paul : II, 55, n. 2 ; 284, n. 3.

Actes apocryphes de S. André : II, 286, n. 5.

III. — LIVRES LITURGIQUES

Anastase le Sinaïte (prière d' —, *Canticum in mortuorum exsequiis*) : I, 167, n. 1.

Évangiles liturgiques : I, 277, n. 1 ; 333, n. 1 ; 336, n. 3, 5 ; 337, n. 3 ; 338, n. 1 ; 339,

n. 1, 6 ; 340, n. 3, 5 ; 341, n. 2, 4 ; 342, n. 5.

Horologion : I, 505, n. 1 ; 506, 507, 508, n. 1 ; 510, n. 1.

Liturgie byzantine : I, 69, n. 1 ; 71, n. 1, 3 ; 608 (p. 510) ; II, 64, n. 2 ; 355.

Liturgies : de saint Basile : I, 324, n. 1 ; II, 83, n. 3 ; 341 ; — de saint Jean Chrysostome : II, 83, n. 3 ; 341 ; — de saint Marc : I, 323, 324, n. 1 ; II, 64, n. 2 ; 83, n. 3.

Μέγας Συναξαριστής (Doukakis) : II, 371, n. 4 ; ci-dessus, 472, *correct.* à I, 397.

Ménées : I, 77, n. 4 ; 80, n. 4 ; 81, n. 2 ; 82, n. 2, 5 ; 128, n. 1, 3 ; 217, n. 4 ; 378, n. 1 ; II, 137, n. 2, 3 ; 168, n. 2.

Menologium Basilii : I, 329, n. 1.

Pentékostarion : I, 92, n. 6 ; 333, n. 2.

Psaumes (coupés de répons, dans l'office) : I, 608 (p. 506).

Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae : I, 268, n. 5, 6 ; II, 167, n. 3 ; 168, n. 1 ; 370, n. 1 ; 371, n. 2.

Triodion : I, 86, n. 1 ; 415, n. 3 ; 446, n. 1.

Voir, à la table générale, au mot « Liturgiques (textes) », la série des inscriptions d'inspiration liturgique.

IV. — ÉCRIVAINS ECCLESIASTIQUES ET PROFANES

Adamnanus : I, 442, n. 3 ; II, 442, n. 1.

Anastase le Sinaïte : I, 588, n. 4.

André de Crète : II, 124, n. 2.

Anthologie Palatine : II, 62, 152.

Antonin de Plaisance : I, 81, n. 5 ; 442, n. 3.

Amphiloque (Saint) : I, 588, n. 4 ; 358.

Astérius d'Amasée : II, 55, n. 3-4 ; 147-148 ; 434.

Athanase (Saint) : I, 588, n. 4.

Athanase (Pseudo-) : II, 137, n. 2.

Balsamon (Théodore) : I, 256, n. 2.

Basile (Saint) : I, 7, n. 2 ; II, 24, n. 4 ; 167, n. 3 ; 433.

Basilii (Vita) : I, 358 suiv., 604 ; II, 52-53.

Bède (Saint) : I, 442, n. 3.

Choricius de Gaza : II, 437.

Christos paschôn : II, 473 (*add.* à I, 611).

Chronicon Paschale : II, 137, n. 3.

Chrysostome (Pseudo-) : I, 81, n. 1 ; 82, n. 2 ; II, 55, n. 3.

Clément (Saint) : I, 356, n. 3.

Codin (Pseudo-) : II, 310, 311, n. 4.

Constantin Porphyrogénète : II, 310, 311, n. 2.

Constitutiones apostolorum : II, 402.

Cyrille (Saint) d'Alexandrie : II, 434.

Damascène (Pseudo-) : I, 357 ; II, 124, n. 2 ; 436.

Denys l'Aréopagite (Pseudo-) : I, 358, n. 2 ; II, 124, n. 2.

Denys de Fourna : v. Répertoire général, *Guide de la peinture.*

Denys de Tellmahré : II, 317, n. 4.

Didyme d'Alexandrie : I, 588, n. 4.

Diodore de Sicile : I, 38, n. 1.

Dosithaei (Vita) : II, 434, n. 6.

Épiphane (Saint) : II, 434.

Épiphane (Pseudo-) : I, 415, n. 3.

Eusèbe de Césarée : II, 107, n. 3.

Euthymiaque (Histoire) : I, 357, n. 1 ; 358, n. 2.

Georges Acropolite : II, 6, n. 3.

Georges de Nicomédie : I, 128, n. 1.

Geoges Pisidès : II, 152, n. 4-5.

Germain (Saint) de Constantinople : I, 128, n. 1.

Germain (Pseudo-) : I, 69-70 ; 324, n. 3 ; 598 (*add.* à 70).

Grégoire (Saint) de Nazianze : I, 56, n. 2 ; II, 61-62 ; 258, n. 4.

Grégoire (Saint) de Nysse : II, 152, n. 5 ; 167, n. 3 ; 402, 433, 434.

Grégoire (Saint) le Thaumaturge : I, 588, n. 3.

Grégoire de Tours : II, 318, 320, n. 2.

Hiéron (Actes de saint) : I, 22.

Isidore de Thessalonique : I, 128, n. 1.

Jacques (Homélies du moine) : I, 70, n. 2 ; 127, n. 4 ; 213, n. 2.

Jacques de Saroug : II, 317, n. 4 ; 318, n. 2.

Jean l'Aumônier (Vie de) : I, 364, n. 1.

Jean Mauropus : I, 230, n. 6 ; 446, n. 1.

Justin (Saint) : II, 137, n. 3.

Léon Diacre : I, 7.

Léon le Sage : I, 128, n. 1.

Léonce de Chypre : I, 364, n. 1.

Liber Pontificalis : II, 456.

Maxime (Saint) de Turin : I, 81, n. 1.

Michel Attaliote : I, 588, n. 4.

Nicéphore (Saint) : II, 148, n. 2.

Nicéphore Grégoras : II, 6, 397, n. 1.

Nicétas Choniate : I, 7, n. 2 ; II, 6.

Nicétas de Paphlagonie : II, 55, n. 3 ; 371, n. 4.

Notitiae episcopatuum : I, 1, p. LI-LXIII ; 33, n. 3 ; II, 397-400.

Œkouménios de Trikka : I, 325, n. 1.

Origène : I, 356, n. 3.

Placidas (Passion de saint) : I, 149, n. 1 ; II, 371.

Plutarque : I, 38, n. 1.

Rufin : I, 356, n. 3.

Samuel Kapasoulès : II, 111, n. 1.

Strabon : I, 38, n. 1.

Synopsis chronica (Sathas) : I, 7, n. 2.

Taraise (Saint) de Constantinople : I, 128, n. 1.

Testamentum Domini : II, 402.

Théodore Prodrome : I, 128, n. 3 ; II, 55, n. 3.

Théodoricus *(De locis sanctis)* : I, 81, n. 2.

Théodosius : I, 442, n. 3 ; II, 317, 318, 319, n. 1 ; 320, n. 1 ; II, 476, *add.* à p. 441.

Théophane : II, 148.

Théophylacte de Bulgarie : I, 128, n. 3 ; 325, n. 1.

Verba seniorum : I, 325, n. 2.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL
DES NOMS PROPRES ET DES MATIÈRES

Abdul Medjid (sultan) : II, 119 (inscr.), 120, n. 1.

Aghdjachar : I, 12.

Ahmed (sultan) : II, 119 (inscr.).

Ahmed Hissar (ou Ahmed Sare) : I[1], LXIII.

Aïn Qarem : II, 440.

Ainsworth (William Francis) : I[1], XXXVII, 37.

Aipolioi (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Akakia : I, 267, n. 5.

Akakios (moine et prêtre) : I, 477 (inscr.).

Alexandre (empereur) : II, 81.

Alexis Comnène (*Diatyposis* d') : I[1], LVII.

Ambar : I, 11.

Amisos : II, 6, n. 3.

Anagnostopoulos (G. P.) : I[1], XLVI.

Anargyres (attribut des) : I, 153, 256, 399 (v. correct., II, p. 472) ; II, 72, 323, 370.

Anastase le Bibliothécaire : I, 604 (*Corr.* à p. 358) ; II, 52, n. 1.

Anaxyrides : I, 78, 385.

Anderson (J.-G.-C.) : I[1], XLIX.

André (saint) : attribut (tardif) : II, 247 ; — forme de sa croix d'après la tradition : II, 286, n. 5.

Andronic II Paléologue (*Ekthésis* d') : I[1], LX.

Andronic III Paléologue (*Ekthésis* d') : I[1], LXI.

Andronikos : I, 122 (inscr.).

Anne : I, 475 (inscr.).

Antioche, anciennes relations avec l'église de Césarée : II, 437-438.

Apocryphes, rapports avec l'iconographie : I, 72-73 ; II, 439-441. — Voir *Répertoire des textes cités, livres apocryphes.*

Apôtres (Collège des XII) : I, 93, 152, 228-229, 231 ; II, 365. — Canon byzantin : II, 365, n. 1.

Aq Séraï : I[1], LXIII.

Arabes (décor de lettres) : I, 330 ; II, 170, 338. — V. Coufiques (ornements).

Arabsoun : I, 10, 27.

Aragéna (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII.

Archanges (Saints) : II, 120 (inscr.).

Archanges (les sept) : II, 10, n. 1 ; 209.

Archangélitis : II, 111 (inscr.).

Archélaos (I. Sarantidis) : I[1], XLIII ; II, 102, n. 4 ; 104, n. 2 ; 112, n. 1 ; 118, n. 2 ; 119, 120.

ARCHITECTURE (des églises de la région d'Urgub).

Types d'églises : I, 56-61 ; II, 401-412.

1) Nef rectangulaire à plafond ou berceau : I, 40 (pigeon. à Sogh., — pl. 26, 5), 40-41 (Aq Kil., — contsruite, — pl. 14, 1, 2), 56-58, 113 (G. 8, — pl. 28, 5), 121 (Théot., — pl. 28, 2), 138 (G. 13), 140 (G. 3, — anomalies, — pl. 28, 6), 145 (Ch. Elm.), 172 (Daniel, — pl. 43, 4), 258 (Qeledj. 31), 263 (T. K. 1, — pl. 61), 504 (Qarche B.), 520 (Tch. In, — pl. 139, 3), 552 (S. S. St., — pl. 27, 1), 570 (Zil. E.), 581 (Zil. 1), 582 (Zil. 2), 590 (G. D. 1), 592 (G. D. 3, — pl. 136, 4), 595 (G. D. 5) ; II, 1 (Qarche K.), 22 (S. Th.), 78 (Tavch. K.), 112 (Pan. 1), 121 (Gorg.), 124 (H. Vas. Dj.), 146 (H. St.), 246 (O. K. 1), 271 (Ball. D. 2), 303 (B. Kil. 3), 372 (G. K. 1), 402, 403-407.

ARCHITECTURE :

Variétés : église double : I, 41 (Til Keuy, — construite ,— pl. 22, 1, 2), 57-58, 58 (à Soghanle, — pl. 26, 3), 147 (S. E., — pl. 28, 1), 586 (Zil. 4), 594 (G. D. 4) (?) ; II, 60 (S. A., — pl. 149), 105 (H. Vas. El., — pl. 154), 128 (Arch., — anom., — pl. 160, 2), 157 (Souv., — pl. 160, 1), 237 (Mavr. 3), 246 (O. K. 2), 250 (Ball. K., — pl. 160, 3), 271 (Ball. D. 1), 307 (S. B. S., — pl. 160, 4), 333 (Qarab. K., — adjonctions, — pl. 195), 361 (Dj. K.), 369 (G. K. — pl. 25, 2), 375 (M. K.), 404, 405 ; — église à trois nefs : I, 50 (Aïn. K., — pl. 27, 3), 58, 511 (S. J. B., fig. 57, — pl. 26, 1) ; II, 125 (K. D.), 273 (B. Kil. 1, — pl. 181, 2), 403, 405.

2) Nef rectangulaire à berceau transversal : I, 59, 95 (G. 6, — pl. 28, 4), 259 (ch. près Qeledj.), 297 (T. K. 2, — pl. 61), 479 (G. 26, — anom.), 479 (G. 28), 486 (G. 18), 492 (G. 16, — pl. 136, 2) ; II, 409.

3) Croix libre : I, 59-60, 171 (G. 12), 200 (Qeledj., chap. lat.), 474 (G. 21, — pl. 43, 3), 480 (G. 27, — anom., — pl. 136, 1), 495 (G. 15, — pl. 26, 2), 588 (Zil. 5, — anom., — pl. 136, 6, — v. correct., II, p. 473) ; II, 50 (Balkh. D. 3), 178 (Damsa, — anom.), 207 (Mavr.), 292 (B. Kil. 2, égl. sup.), 407-408.

Variétés : église en forme de T : I, 60, 177 (El N., — pl. 28, 3) : triconque : I, 60 ; II, 187 (Tagh., — pl. 165, — v. correct., II, p. 474, 475), 240 (O. K., construite, — pl. 24, 1).

4) Croix inscrite : I, 60-61, 199 (Qeledj., — pl. 43, 5), 260 (Qeledj. 32), 377, 394 (Qaranl. K., — pl. 95, 2), 431 (E. K., pl. 95, 3), 455 (Tch. K., — anom., — pl. 91, 1), 479 (G. 25), 484 (S. B. G., — anom.), 488 (G. 17), 502 (B. Kh., chap., — pl. 137) ; II, 112 (Pan. 2), 183 (Qarleq), 235 (Mavr. 1), 379 (M. K. 1, — anom.), 409-411.

Variété : triconque : II, 48 (Sar. K.).

5) Formes irrégulières et diverses : I, 61, 1, 244 (Q. Qeledj., — pl. 43, 1, 2), 583 (Zil. 3), 591 (G. D. 2, — pl. 136, 5) ; II, 100 (T. St.), 292 (B. Kil. 2, égl. inf., — pl. 181, 3), 411-412.

Décor extérieur : I, 53-55, 147 (S. E., — pl. 9, 1), 474 (G. 21, — pl. 20, 4), 479 (près Qaranl. K., — pl. 20, 3), 480 (G. 27, — fig. 49), 484 (S. B. G., — fig. 50, pl. 10, 2), 511 (S. J. B., — pl. 20, 2) ; II, 50 (Balkh. D. 1), 187 (Tagh., — pl. 166, 2), 236 (Mavr. 1), 240-241 (O. K., — pl. 24, 1), 273 (B. Kil. 1, — pl. 15, 4), 292 (B. Kil. 2, — pl. 15, 2 ; 185, 1), 302 (B. Kil. 3, — pl. 15, 5).

Décor intérieur, architectural et sculpté : I, 62-63, 299 (T. K. 2, — pl. 70, 71), 502 (Béz. Kh., — pl. 137), 513 (S. J. B.), 581-582 (Zil. 1, — pl. 26, 4), 582 (Zil. 2), 584 (Zil. 3), 586 (Zil. 4), 592 (G. D., 3, — pl. 144) ; II, 48 (Sar. K.), 50 (Balkh. D. 3), 207 (Mavr., — pl. 173, 1 ; 174, 2), 274 (B. Kil. 1, — pl. 183, 3, 4), 370 (G. K., — pl. 25, 2), 379 (M. K. 1, — pl. 18, 4).

Pour le décor intérieur peint, voir ci-dessous : Iconographie cappadocienne, cycles iconographiques ; Ornements dans les églises rupestres de Cappadoce.

Coupoles à tambour : I, 394 (Qaranl. K., — pl. 95, 2), 502 (Béz. Kh., — pl. 137) ; II, 48 (Sar. K.), 129 (Arch.), 180 (Damsa, — pl. 155, 2), 188 (Tagh., — pl. 165, — v. correct., II, 474, 475, fig. 115), 207 (Mavr., — pl. 176, 2), 235 (Mavr. 1, — pl. 24, 2), 240-241 (O. K., — pl. 24, 1), 292 (B. Kil. 2, — pl. 184, 2).

Diaconicon et *prothèse*, anomalies et remaniements : I, 148 (S. E., — pl. 37, 2), 177 (El. N., — pl. 28, 3), 513 (S. J. B.) ; II, 101 (T. St.), 188 (Tagh., — pl. 165), 406-407, 407-408.

Narthex : manque rarement, — ses formes : p. 56 ; — parfois latéral : I, 50 (Aïn. K., — pl. 27, 3), 171 (Daniel), 455 (Tchar. K., — pl. 95, 1), 504 (Qarche B.), 591 (G. D. 2, — pl. 136, 5) ; II, 60 (S. A., — pl. 149), 113 (Pan. 2), 241 (O. K.), 251 (Bal. K., — pl. 160, 3), 375 (M. K.), 379 (M. K. 1) ; seul conservé : I, 255 (Qeledj. 31).

Mobilier liturgique. — Voir : liturgique (mobilier).

Argée (mont) : I, 3.

Ariaratheia (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Armoloikos : I, 475 (inscr.).

Arménie (influences artistiques en Cappadoce) : I, 55, 56, 157, 163, 196 ; II, 95, 232, n. 5 ; 257, 268, 398, 408, 417.

Art chrétien, développement et principaux aspects :

Art chrétien primitif : de caractère hellénistique : II, 431 ; — à tendances orientales : II, 431-433.

Art chrétien d'Orient, IVe-VIe siècles : II, 433-437 ; — ses tendances : II, 438-441.

Art monastique d'Orient au moyen âge : II, 427-428 ; — rapports avec l'art cappadocien : I[1], XVIII ; II, 430, 454 ; — sa continuité : II, 467-468 ; — réactions mutuelles avec l'art byzantin : II, 451-454 ; — influence à Rome et en Italie : II, 190, n. 4 ; 197, n. 1 ; 456-457, 458-461, 466-467 ; — en France et dans les pays rhénans : II, 461-466 ; — moyens par lesquels ces influences se sont propagées : II, 456-458, 458-460, 461, 464, 465, 466.

Art cappadocien : sens strict et sens large du mot : II, 430 ; — valeur et importance : I[1], XVII-XVIII ; II, 427, 454, 467-468 ; — continue l'ancien art chrétien d'Orient : II, 431-446 ; — influence sur l'art carolingien : II, 457-458 ; — sur l'art du moyen âge en Italie : II, 458-461, 466-467 ; — sur l'art roman : II, 461-466 ; — à l'époque gothique : II, 466 ; — à la Renaissance : II, 467 ; — a subi l'influence byzantine (v. ci-dessous, art byzantin).

Art byzantin : au sens large : I[1], XVI ; — au sens strict : éléments caractéristiques, en architecture : I, 60, 61, 395, 502 ; II, 379 ; en iconographie : I, 371-372, 380 ; II, 423 ; — influence sur l'art cappadocien : I[1], XVI, 368, 371-372, 377, 378-380 ; II, 48, 96-97, 347-348, 379, 407, 408, 409-411, 418, 419, 421, 423 ; — sur l'art arménien : II, 409-411 ; — dans les Balkans et en Russie : II, 452-453 ; — en Italie : II, 460-461 ; — la renaissance byzantine : II, 451-454.

Voir : Arménie, Syrie (influences artistiques).

Asouna : I, 29, n. 1.

Athos (influences artistiques) : II, 48, 408.

Attributs : II, p. 423-424. Voir : anargyres, André (saint), diacres, globe, Pierre (saint).

Autel. — Voir : liturgique (mobilier).

Auxentios : II, 117 (inscr.).

Avanos : I, 16, 18.

Ayernas : I[1], LXIII.

Azizié : I[1], LXIII.

Baar (Paul) : I[1], VII.

Babayan : I, 16, 28.

Babelon (Ernest) : I[1], VIII, XIV.

Bacchus, scribe : II, 449.

Bach Keuy : I, 38.

Bachleq : I, 410.

Baedeker (Karl) : I[1], XLVIII.

Balleq Déréssi : I, 39.

Banse (Ewald). : I[1], XLVIII.

Barbe (Sainte) : II, 308-311 (inscr.).

Bardas Phocas : I, 524 (inscr.).

Bardas (moine) : II, 357 (inscr.), 358.

Barkley (Henry C.) : I[1], XXXVIII.

Barrage à Soghanle : I, 40.

Barrows (J. O.) : I[1], XL.

Barth (Heinrich) : I[1], XXXVIII.

Barthélemy (évêque de Tamisos) : II, 118 (inscr.), 176.

Basile (Saint) : II, 111 (inscr.).

Basile l'Arménien (*Notice* de) : I[1], LII.

Basile I : II, 396.

Basile II : II, 308-311 (inscr.) ; II, 451.

Basile (δομέστικος τῶν θυρῶν) (?) : II, 311 (inscr.).

Basile (prêtres) : I, 169-170 (inscr.) (v. p. 601) ; II, 154 (inscr.), 340 (inscr.).

Basile (diacres) : I, 472 (inscr.) ; II, 155 (inscr.).

Basile : II, 243 (inscr.), 451.

Basilika Therma (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXII.

Bassianos : I, 398 (inscr.).

Bathystrokos (abbé) : II, 356 (inscr.), 358-359, 394.

Bazirdjan : I[1], LXII.

Bech Qouyou : I, 12.

Bees (Nikos A.) : I[1], XLIX.

Belck (Waldemar) : I[1], XLIII.

Bell (Gertrude Lowthian) : I[1], XLVI, 59.

Boghaz Keupru : I, 11.

Boghtcha : I[1], XLIII, 12-13 (v. *Corr.*, p. 597).

Bolotoff (Pierre de) : I[1], XXXVII.

Boor (C. de) : I[1], LI.

Boyale Déréssi : I, 5 ; II, 125, n. 1.

Bréhier (Louis) : I[1], XLIX, L, 216, n. 1 ; II, 419, n. 2.

Burnichon (P. Philippe) : I[1], XLI.

Burnot (Philippe) : I[1], III, XIX.

Cagnat (René) : I[1], XIV.

Cambé : I, 11, n. 4.

Cappadoce : description : I, 42 ; — bibliographie et histoire de l'exploration : I[1], XXXIII-L ; — antiquité des habitations rupestres : I[1], XXXIX, XL, XLIII, 7, 8 ; II, 395 ; — évêchés et hiérarchie ecclésiastique au moyen âge : I[1], LI-LXIII, 17, 21-22, 32, 33-34 ; II, 118-119, 156-157, 176-177, 397-400 ; — histoire politique : I, 524-525 ; II, 5-7, 81-82, 176-177, 395-397. — Art de Cappadoce : voir art chrétien.

Catherine (moniale) : v. Sképidis.

Cavallini : II, 461.

Cerf (symbolisme primitif) : I, 584.

Césarée de Cappadoce (siège métropolitain actuel) : I[1], LXII (v. *corrigendum* après p. 296) ; II, 400. — Voir : Kaisareia, Qaïséri.

Chanteur (R. P.) : I[1], XV.

Chantre (Me B.) : I[1], XLI.

Chantre (Ernest) : I[1], XLI.

Charles (B. B.) : I[1], XLVI.

Chauvin (R. P.) : I[1], XV.

Chiffres turcs et occidentaux : I, 269, n. 2 ; 429, 453 ; II, 111.

Cholet (comte de) : I[1], XLI.

Chovrélian (Ohanig) : I[1], VIII-IX, XIII.

Χρεωφυλάκιον : II, 372.

Chronologie des monuments cappadociens : II, 412-426.

Ciborium. — Voir : liturgique (mobilier).

Clermont-Ganneau (Charles) : I[1], XIV, XLII.

Cluny (rapports avec le Mont Cassin) : II, 462.

Coiffures : I, 101, 410 ; II, 338, 363, 368 (fig. 106).

Colonies d'Orientaux en Occident : II, 456, 457.

Côme et Damien (Saints) (triple groupe) : II, 370, n. 1.

Comnène (Michel, émir d'Arane) : II, 4, n. 1.

Comnène : II, 374 (inscr.).

Conception virginale (symbolisée par deux chèvres opposées) : I, 411, n. 1 ; II, 165.

Confession (dans les basiliques romaines) : I, 512.

Constantin et Hélène (saints) : II, 119 (inscr.). — Constantin seul, à cheval : I, 600 (corr. à 149). — Vision de Constantin : II, 106-107.

Constantin V Copronyme : II, 148.

Constantin VII Porphyrogénète : I, 29, 34 ; II, 79-81 (inscr.) ; 398, 400 ; — *Nea Taktika* : I[1], LV.

Constantin, fils de Romain Lécapène : II, 81.

Constantin VIII : II, 308-311 (inscr.), v. *Corr.*, II, 475.

Constantin IX Monomaque : II, 451.

Constantin X Doucas : I, 334-335 (inscr.), II, 400.

Constantin (moine et prêtre) : I, 168 (inscr.).

Constantin (prêtres) : II, 99 (inscr.), 109-110 (inscr.), 269 (inscr.).

Constantin (moine) : I, 170 (inscr.).

Constantin (donateur) : I, 305-306 (inscr.), 308-309 (inscr.).

Constantin : I, 473 (inscr.).

Constantinople (influence artistique). — Voir : art chrétien (art byzantin).

Conybeare (F. C.) : I[1], LI.

Cornelius a Lapide : II, 152, n. 4.

Cosmas : I, 470 (inscr.) ; II, 355 (inscr.), 359.

Costume : I, 153 ; II, 65 (Hélène). — V. coiffures, liturgiques (vêtements), monastique (costume), *thorakion*.

Cottas (Vénétia) : I, 611 (*add.*). — V. *Corr.*, II, 473-474.

Coufiques (ornements) : I, 426 (pl. 102, 3), 451, 468 (pl. 111, 4 ; 112, 6 ; 125, 2 ; 127, 1 ; 130, 3, 4) ; II, 161 (v. fig. 84, p. 174), 322 (v. fig. 101, en bas, p. 306), 323 (v. fig. 101, en haut,

p. 306), 337 (v. fig. 103, p. 332), 337, n. 4 (v. fig. 105, en bas, p. 360), 342 (v. fig. 105, en haut, p. 360, pl. 197, 2), 345, 346, 349, n. 1 ; 363 (v. fig. 106, p. 368), 373.

Cousin (Georges) : I[1], XLIII.

Crowder (T. M.) : I[1], XXXIX.

Cuiller liturgique : v. liturgique (instrument).

Cuinet (Victor) : I[1], XLVIII.

Cumont (Franz) : I, 578, n. 5, 579, n. 1.

Dalidas (nom de la fille d'Hérodiade) : I, 517.

Dalton (O. M.) : I[1], XLIX, 372, n. 4.

Damade : I, 481 (inscr.).

Damianos (prêtre) : II, 115 (inscr.).

Damsa : I, 5, 6, 32 (pl. 16, 1), 34, n. 1 ; II, 119.

Dasmendros (Dasmenda ?) (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXII.

David : I, 586 (inscr.).

Dawkins (R. M.) : I[1], XLVI.

Décoration monumentale, antériorité par rapport à la miniature : II, 444, 448-449.

Delehaye (R. P. Hippolyte) : I, 557, n. 7.

Déré Keuy : I, 38.

Désidérius, abbé du Mont Cassin : II, 459.

Diacres : attribut : I, 257, n. 8 ; 401, 436, 605-607 : II, 315, n. 2 ; — leur place dans la décoration : II, 316, n. 1.

Diehl (Charles) : I[1], XLIX, 372, n. 4 ; 373, n. 1 ; II, 13, n. 2.

Djémil : I, 6, 31.

Doara (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXIII.

Δομέστικος τῶν Θεμάτων : II, 310.

Δομέστικος τῶν Θυρῶν : II, 311.

Doukas : II, 242-243 (inscr.).

Drizion (forteresse) : I, 524.

Duccio : II, 461.

Dysmas (le bon larron) : I, 224, n. 4.

Écriture sainte : variantes de mss. : I, 218, n. 4 ; 321, n. 1 ; 322, n. 1 ; 323, n. 2 ; 550, n. 1 ; II, 257, n. 2, 3 ; 282, n. 3 ; — inscriptions inspirées de textes scripturaires : I, 166, 406 (v. p. 605), 572, 574, 577 (v. p. 609), 594 ; II, 20, 21, 103-104, 116, 120, 351, 355, 358.

Égypte (influences artistiques) : II, 88, n. 1 ; 89 (v. fig. 76, p. 117), 96, 446, 454.

Élévra : I, 29.

El Nazar : I, 23 (pl. 4, 2 ; 11, 5, 6).

Émaux byzantins, en Occident : II, 465.

Encensoir. — Voir : liturgique (instrument).

Enchirion : I, 172, n. 3 ; 256, n. 3 ; 381, 480, 483.

Énigme : II, 352-354.

Épiphane (Pseudo *Ecthésis* de saint) : I[1], LII.

Epitrachélion : I, 172, 256, n. 3 ; 381, 480, 483.

Erdémössi : I, 36.

Ère dionysienne, son emploi au mont Athos et en Cappadoce : I, 269, n. 2 ; 429, 453 ; II, 111.

Ère musulmane : I, 429, 453.

Érégli : I[1], LXIII, 37.

Éronas : I, 509 (inscr.).

Erzéroum : I[1], LXIII.

Étienne, fils de Romain Lécapène : II, 81.

Étios (moine) : II, 159 (inscr.).

Eudocie : I, 173-174 (inscr.), 246 (?) (inscr.), 504 (inscr.) ; — v. Sképidis.

Euphémie (apparition de la croix à sainte) : II, 147 (pl. 158, 1).

Eustochios : I, 569 (inscr.).

Euthyme : II, 181 (inscr.).

Euyuk : I[1], LXII.

Évaïssa (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Fischer (Hans) : I[1], XLIX.

Fodoul Dagh : I, 5, 39.

Gabriel (archange) : II, 19-20 (inscr.).

Gabriel : II, 381 (inscr.).

Garstang (John) : I[1], XLV.

Gelzer (H.) : I[1], LI.

Généthlios : I, 396 (inscr.).

Georges (Saint) : I, 11 (inscr.) : II, 241 (le Diasorite) ; I, 608 (*corr.* à p. 482, 495) et II, 322, n. 5

(cheval blanc et antiquité de l'image du combat).

Georges (prêtre) : I, 476 (inscr.).

Georges (diacres) : I, 167 (inscr.), 472 (inscr.), 476 (inscr.) ; II, 229 (inscr.).

Georges : I, 470 (inscr.) ; II, 259 (inscr.).

Gesdas (Gistas), le mauvais larron : I, 224.

Giotto : II, 461.

Globe, attribut princier : II, 383 (*Corr.* à 323).

Gorgoli : I[1], XXXI, n. 1 ; 31 (v. *Corr.* p. 598) ; II, 121, n. 1.

Gorgoretti (Antonio) : I, 64, n. 4.

Gouraud (Général) : I[1], II.

Grabar (André) : II, 419, n. 2.

Graffites : I[1], XXII-XXIII ; graffites anciens : I, 166-170 (*Corr.* p. 601), 174-176 (*Corr.* p. 602), 470-473, 476-478 (*Corr.* p. 608), 485, 489-491, 509-510, 568-569 ; II, 97-99, 110-111, 154-155, 228-229, 268-270 ; signatures modernes (datées) : I, 269, n. 2 ; 428-429, 453 ; II, 110, 336 (v. ères dionysienne, musulmane).

Gransault (P. Joannès) : I[1], IV, V, VI, VIII, n. 2 ; IX, XI, XXIX, XXX, XLIV, 41, 47, n. 2 ; 51, n. 2 ; 122, n. 3 ; 145, 259, 360, 486, n. 2-4 ; 496, 510, n. 1 ; 551, n. 2 ; 553, 562, n. 2 ; 578, n. 5 ; 581, 582, 584, 586, 587, 588, n. 6 ; 589, 590, 593, n. 2, 4, 5 ; 594 ; II, 235, 236, 237, 240, n. 2 ; 241, 242, 251, n. 1 ; 256, n. 1 ; 271, 292, n. 3 ; 307, n. 4 ; 309, n. 2.

Grégoire (Henri) : I[1], VII, IX, XXIII, n. 1 ; XXXIII, XLVI, 42, 95, 470, n. 3 ; 578, n. 1-3 ; II, 4, 9, 61, 62, n. 1, 2 ; 100, n. 2 ; 105, 108, 109, n. 1 ; 156, n. 2 ; 241, n. 2 ; 242, n. 2 ; 243, 252, n. 1 ; 294, n. 2 ; 309, 310, 335, n. 1 ; 365, n. 4 ; 372, n. 1 ; 373, n. 3 ; 398.

Grégori : II, 242-243 (inscr.).

Grothe (Hugo) : I[1], XLIV.

Gueuré : I, 27.

Gueurémé : I[1], XXVI, 22, 23, 25 (pl. 8 ; 9 ; 10, 1, 2 ; 11, 3).

Guide de la Peinture : I, 607 ; II, 163, 196, n. 1 ; 223, n. 7 ; 242, 276, n. 4 ; 304, n. 1 ; 319, n. 4.

Guidi (Giorgio) : I[1], XIX.

Guyer (Samuel) : I, 59.

Hadji Bektach : I[1], LXIII.

Hadzidakis (Manoli) : II, 419, n. 2.

Hagios Prokopios (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII, 33, 34 ; II, 81, 119, 399.

Halévy (J.) : I[1], XLII.

Halil Bey : I[1], XIV.

Hamilton (William John) : I[1], XXXVI.

Hassa Keuy : I[1], LXIII.

Headlam (A. C.) : I[1], XL.

Heisenberg (August) : I, 603 (*Corr.* à p. 229).

Hélène : I, 594 (inscr.).

Héron de Villefosse (Antoine) : I[1], XIV.

Hiéron (Saint) : I, 22.

Hogarth (D. G.) : I[1], XL, XLI.

Homolle (Théophile) : I[1], XIV.

Homologètes (Saints) : II, 296, n. 1.

Hosios, hosia (valeur du titre) : I, 568, n. 1.

Huber (R.) : I[1], XLIX.

Iconoclastes et la croix : I, 582 ; II, 108.

Iconoclastes (décors) : I, 63, 65, 143 (v. *Corr.* II, 470), 505, 581, 582 ; II, 107, 110, 146, 151, 412-414.

Iconodules (influences) : II, 24, 146, 148, 151, 413.

Iconographie cappadocienne. Cycles iconographiques (composition et date) : Archangélos : II, 130-132, 143-145, 425-426 ; — Balleq Dérés-si, chap. 2 : II, 271-272, 417 ; — Balleq Kilissé : II, 259-260, 416 ; — Belli Kilissé : petit cône : II, 278-279, 417 ; grand cône : II, 296-297 ; moyen cône : II, 305-306, 417 ; — Damsa : II, 179-182, 426 ; — Décorations archaïques : I, 67-94 ; II, 414-418 ; — Djanavar Kilissé : II, 361-366, 425-426 ; — Églises à colonnes : I, 378-392 ; II, 421-422 ; — Elmale Kilissé : I, 440-441 ; II, 421-422 ; — El Nazar : I, 182-184 ; II, 416-417 ; — Gueurémé : chap. 3 : I, 141 ; chap. 6 : I, 98-99 ; chap. 8 : I, 114 ; chap. 13 : I, 138 (pour tout ce groupe, v. II, 415) ; chap. 16 : I, 493 ; II, 424 ; chap. près Elm. K. : I, 145-146 ; — Gorgoli : II, 122-123 ; — Gulli Déré 1 : I, 591 ; — Kémerli Dérés-si : II, 125-127, 417 ; — Mavroudjan : II, 210-211, 229-234 ; — Munchil Kilissé : II, 376-377, 417 ; — Orta Keuy, triconque : II, 242, 425 ; autres

Iconographie cappadocienne (suite) :
chap. : 246-248 ; — Panagia (Sinassos) : II, 113-115, 418 ; — Qarabach Kilissé : II, 343, 421 ; — Qaranleq Kilissé : I, 408-409 ; II, 421-422 ; — Qarche Kilissé : II, 10-11, 425 ; — Qarleq : II, 184-186, 418 ; — Qeledjlar : I, 202, 204-206 ; II, 418 ; — Qouchlouq de Qel. : I, 217 ; II, 424 ; — Saints-Apôtres : II, 67-72, 74-77, 418 ; — Saint-Eustathe : I, 155 ; II, 416 ; — Saint-Jean-Baptiste : I, 515-518 ; II, 414 ; — Saint-Siméon-Stylite : I, 556 ; II, 415 ; — Saint-Théodore : II, 26-28, 44-46, 415 ; — Sainte-Barbe (Soghanle) : II, 324 ; 419-420 ; — Souvech (Quarante Martyrs) : II, 160-163, 425 ; — Souvasa : II, 5, n. 2 ; — Taghar : II, 192, 195, 425 ; — Tavchanle Kilissé : II, 85, 94-95, 416 ; — Tchaouch In (grand pigeonnier) : I, 525-527 ; II, 418-419 ; — Tchareqle Kilissé : I, 460 ; II, 421-422 ; — Théotokos I, 126 : II, 415 ; — Toqale Kilissé : ancienne église : I, 269-270 ; II, 415-416 ; nouvelle église : I, 309-313 ; II, 45-46, 418-419.

Iconographie cappadocienne (son importance) : I[1], XVIII ; II, 427, 454, 467-468.

Iconostase. — Voir : liturgique (mobilier).

Ignace : I, 477 (inscr.), 489 (inscr.).

Indjé Sou : I, 12, 13, 14, 15.

Inscriptions : définition : I[1], XXII. — Liste aux deux tables : I, 614 ; II, 386. — Inscriptions datées par l'année ou le règne : I, 167 (n° 4), 490 (nos 73-76), 491 (n° 77), 523-524 (nos 94-96) ; II, 3 (n° 122), 5, n. 2 (Souvasa) ; 79-80 (n° 133), 111 (n° 142), 118 (n° 150), 119 (n° 151), 120 (n° 152), 158 (n° 158), 237 (n° 164), 243 (nos 165-167), 269 (n° 175), 309 (n° 182), 334 (n° 186), 389-391 (récapitulation) ; par l'indiction : I, 167 (n° 4), 176 (n° 24), 470 (n° 46) ; II, 3 (n° 122), 158 (n° 158), 237 (n° 164), 309 (n° 182), 334 (n° 136) ; par le quantième du mois : I, 122 (n° 1), 176 (n° 24), 301 (n° 31), 302 (n° 32), 490 (nos 72-76), 491 (n° 77), 577 (n° 111) ; II, 3 (n° 122), 243 (n° 163), 269 (n° 175), 309 (n° 182), 334 (n° 136). — Manière d'indiquer le quantième du mois : I, 122, n. 1. — Chronologie approximative des inscriptions non datées : II, 392-395 (récapitulation). — Voir : Écriture sainte, ères, graffites, liturgiques (textes), vers (inscriptions en).

Irène (impératrice) : II, 149.

Irène : II, 9 ; — v. Sképidis.

Isaac l'Ange (*Notice* du temps d') : I[1], LVIII.

Isaïe (à la Descente aux Limbes) : I, 91, n. 8.

Isopséphie : II, 310 n. 1 ; 353-354.

Ivoires byzantins et orientaux : I, 372 ; II, 436, 464.

Jean Baptiste (Saint) : I, 122 (inscr.), 514-515 (inscr.).

Jean Tzimiscès (*Taxis* du temps de) : I[1], LV.

Jean III Vatatzès : II, 5, 7, 9, n. 1.

Jean (moines et prêtres) : I, 175-176 (*Corr.* p. 602) (inscr.), 485-486 (?) (inscr.).

Jean (prêtre) : I, 169 (inscr.).

Jean (diacre) : I, 472 (inscr.).

Jean (moine) : II, 19-20 (inscr.).

Jean : II, 295 (inscr.) ; — v. Sképidis.

Jérémie (?) : I, 169 (inscr.).

Jerphanion (P. Guillaume de) : I[1], XLV, XLVII, L.

Joannidès (Joannès) : I[1], XLII.

Jonas : I, 173 (inscr.).

Joseph (Saint), ὁ μνήστωρ : I, 587-588 (inscr.).

Joseph : I, 491 (inscr.).

Jugie (R. P. Martin) : I, 357, n. 1.

Julitte : I, 587 (inscr.).

Kaïkhosrev : II, 6-7, 397.

Kaïqobad : II, 7.

Kaisareia (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXI, LXII.

Kalliniki : I, 490 (inscr.).

Kallôn : II, 252 (inscr.).

Kamouliana (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Kapasoulès (Samuel —, patriarche d'Alexandrie) : II, 111, n. 1.

Kara : II, 612.

Karolidis (Paulos K.) : I[1], XXXVIII.

Kasa (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII.

Kasin : I, 46, n. 1.

Kémer : I[1], LXIII.

Keskin : I[1], LXIII.

Kharalampis (Saint) : II, 378 (inscr.) (v. *Corr.*, II, p. 476).

Kiepert (Heinrich) : I[1], XLVIII, XLIX.

Kiepert (Richard) : I[1], XLVIII, XLIX.

Kilissé Hissar : I[1], LXIII.

Kinneir (John Macdonald) : I[1], XXXIV.

Kir Chéir : I[1], LXIII, 22.

Kiskissos (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Koloneia (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXIII.

Kondakoff (Nicodim Pavlovitch) : II, 313 n. 1.

Korama : I[1], XXVI, 22.

Koulep (moine) : II, 242-244 (inscr.).

Kybistra-Héracléous (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LXI-LXI, LXIII ; II, 400.

Kyrillos : I[1], XXXIV.

Kyzistra : I, 37.

Labour (scène de) : II, 258 (pl. 176, 4).

Lampe : voir liturgique (instrument).

Langue des inscriptions et légendes : voir PHILOLOGIE.

Larrons (du Calvaire), noms : I, 224, n. 4.

Lascaris (Isaac) : II, 9.

Léon V l'Arménien : II, 149.

Léon VI le Sage : II, 311) ; — (*Taxis* de), I[1], LIII.

Léon Phocas : I, 524-525 (inscr.).

Léon Diacre : I, 7, 524, n. 5.

Léon (évêque, de Hagios Prokopios ?) : II, 79-81 (inscr.).

Léon (moine et prêtre) : I, 168 (inscr.).

Léon : I, 166 (inscr.), 175 (inscr.), 176 (inscr.) ; — autres : I, 309 (inscr.), 458 (inscr.).

Léontakis : II, 236 (inscr.).

Lévidis (Anastasios M.) : I[1], XL, 470, n. 2; 475, n. 6 ; 485, n. 1, 2 ; II, 102, n. 4 ; 118, n. 2 ; 119, 242, n. 2 ; 250, 365, n. 4 ; 368, n. 1.

Lidzbarki (Mark) : I[1], XLII.

Lietzmann (Hans) : I, 557.

Liturgique (mobilier et instrument) : autel : I, 62, 432, 586 ; II, 315, 345, 375, 379 ; — chancel : I, 57, 58, 63 (pl. 26, 5), 68, 512, 552 ; II, 101, 146, 157, 251, 308, 316, 341, 342, 375 ; — ciborium : I, 20 ; II, 280, 281, 306, 332, 342 (v. minaret) ; — cuiller liturgique : I, 256, n. 2 ; 325 (v. p. 604) ; — encensoir : I, 129, 176 (fig. 20), 257, n. 8, 605-607 (*Corr.* à p. 401, 436) ; — iconostase : I, 57, 58, 59, 61, 68, 395, 432, 474, 479, 480, 484, 488, 491, 495 (fig. 51) ; II, 22, 129, 207, 247, 251 (pl. 177, 1), 369 ; — lampe : I, 157, 158, 176 (fig. 20), 229, n. 1 (?) ; — pyxide eucharistique : I, 402, 436 (v. *Corr.*, p. 605) ; II, 315 ; — *rhipidion* : II, 341 ; — sièges et bancs : I, 62, 395, 512, 581, 586, 592 ; II, 188 ; — *synthronon* : I, 512 (pl. 26, 1) ; — II, 69, 343 (pl. 196, 2).

Liturgiques (fêtes et offices) : Ascension : I, 92, n. 6 ; — Épiphanie : I, 80, n. 4 ; 81, n. 1, 2, 4. ; 82, n. 2, 5 ; 217, n. 4 ; 378, n. 1 ; 386, n. 1 ; II, 137, n. 2, 3 ; — Exaltation de la Sainte-Croix : I, 609-610 ; — Mi-Pentecôte (mercredi de la 4e semaine après Pâques) : I, 333, n. 1, 2 ; — Nativité de N.-S. : I, 77, n. 4 ; 378, n. 1 ; — Présentation de la Vierge : I, 127, n. 3 ; 128, n. 1, 3 ; — Quarante Martyrs de Sébaste : II, 167, n. 3 ; 168, n. 2 ; — Rameaux : I, 85, 86, n. 1 ; — Vendredi-Saint : I, 446, n. 1 ; — Visitation (date de la fête en Occident) : I, 378, n. 2.

Liturgiques (vêtements). — Voir : *Enchirion*, *Epitrachélion*, *Phélonion*, *Omophorion*, *Orarion*.

Liturgiques (textes —, reproduits ou adaptés dans les inscriptions) : I, 229 (v. *Corr.*, p. 603), 446 (v. *Corr.*, p. 607), 470-472, 504-510 (v. *Corr.*, p. 608), 583 (v. *Corr.*, p. 609) ; II, 180 (?), 312 (?).

Locaux (cultes) : I, 257, n. 7 ; 268 ; II, 314, n. 1, 2.

Luc : II, 97 (inscr.).

Lucas (Paul) : I[1], XXXIII, 14, 36.

Lykandos : I, 530, II, 398.

Macridi Bey : I[1], XIV.

Magiques (formules) : carré magique (*Sator Arepo*) : I, 78 ; II, 88, n. 1 ; 318, n. 4 ; — lettre d'Abgar : II, 318, n. 4 ; — liste des Quarante Martyrs : II, 318, n. 4 ; — des Sept Dormants : II, 318, n. 4 ; 321.

Makaris (moine et prêtre) : II, 158-159 (inscr.).

Mâle (Émile) : I[1], XIV, XVIII.

Mamboury (Ernest) : I[1], III, XII, XVIII, XIX, XXXI, 64, n. 2 ; 105, n. 2 ; 107, n. 1 ; 235, 370, 382, n. 3 ; 398, n. 4 ; 410, n. 1 ; 418, n. 3 ; 421, 422, 423, 450, 451, n. 1, 2 ; 467, 468, n. 2 ; 578 ; II, 129, 134, 135, n. 2 ; 137, 142, 143, n. 2 ; 147, 161, 170, 175, n. 2 ; 222, n. 1 ; 328, 330, 337, n. 4 ; 347, 362.

Manassès (*Prière de*) : I, 97, n. 3.

Manda (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII.

Mandilion : I, 399, 475 (v. p. 607-608).

Mangal (brasero turc) : I, 19, 222.

Mangaphas (Théodore) : II, 6.

Maniera bisantina : II, 461, 466.

Manuel Comnène (*Notice* du temps de) : I[1], LVIII.

Manuel : I, 168 (inscr.).

Manuscrits illustrés, rôle dans le développement et la diffusion de l'iconographie : II, 436, 444, 466. — Voir le *Répertoire des monuments cités*, sous les noms des bibliothèques comme Florence, Paris, Vatican, etc.

Marie : v. Sképidis.

Mariès (R. P.) : I, 578, 579, n. 1, 3.

Mar Mattaï (couvent de) : II, 449, 450.

Maris (peintre) : I, 571 (inscr.), 588 (inscr.).

Martyria : II, 437.

Μάρτυρες τεσσαράκοντα : II, 158-159 (inscr.), 167, n. 3 ; 168.

Matchan : I[1], LXIII, 4, 16, 21 (pl. I, 3 ; 4 ; 6 ; 7, 1-3).

Matiana (évêché de Capp.) : I[1], LVII, LIX, LX, LXIII, 21, 34 ; II, 399.

Mavroudjan : I, 38.

Mavrozomis (Michel) : II, 6. 7,

Médecins (attribut des saints) : v. Anargyres.

Mégalorios (ou Mégalobios) : II, 181 (inscr.).

Mélas : I, 11, n. 2.

Mélias (magistros) : I, 529-530 (inscr.) ; II, 8, n. 2 ; 398.

Mendel (Gustave) : I[1], XIV.

Meules de pierre (fermetures). — Voir : Monastères rupestres.

Michel (archange) : I, 530 (apparition à Josué) ; II, 19-20 (inscr.).

Michel III : II, 152, 396.

Michel VIII Paléologue (*Notice* du temps de) : I[1], LIX.

Michel le Syrien (patriarche jacobite) : II, 448, 449.

Michel (protospathaire) : v. Sképidis.

Michel (τοῦ Φιλοθέου) : I, 174 (inscr.).

Michel : I, 168 (inscr.) (? v. p. 601), 175 (inscr.), 458 (inscr.), 471 (inscr.), 481 (inscr.), 490 (inscr.) ; II, 97 (inscr.), 242-243 (inscr.).

Michel (Karl) : I[1], VI, XXXIII ; II, 242, n. 2.

Milarios : II, 294 (inscr.).

Millet (Gabriel) : I[1], XIII, XVII, XVIII, XLVII, XLIX, 74, 82, n. 4 ; 86, n. 4 ; 156, n. 4 ; 199, n. 1 ; 223, n. 3, 7 ; 380, 387, n. 2 ; 540, n. 1 ; II, 93, n. 1 ; 108, 109, n. 1 ; 419, n. 2 ; 441, 447, 455.

Minaret cappadocien (comparé au ciborium) : I, 20 (pl. 19, 2), 332, n. 3.

Misli : I, 46, n. 1.

Mistakidis Effendi : I[1], XIV.

Mléh (fondateur de Lykandos) : I, 530, n. 1 ; II, 398.

Mléh (donateur à Tchaouch In) : v. Mélias (magistros).

Modion : II, 243, n. 1.

Mokissos (évêché de Cappad.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII ; 22, 32, 34.

Moltke (Helmuth Karl Bernhard von) : I[1], XXXVI.

Monastères orientaux, à Rome et en Italie, leur rôle du point de vue de l'art : 457-459.

Monastères rupestres de Cappadoce : nombre : 1, 43 ; décorations de façades : I, 44 ; disposition intérieure ; I, 46 ; meules de pierre : I, 45-46 (pl. 25, 4), 488 ; II, 112, 128, n. 1 ; 396 ; ermitages : I, 51. — Voir, au *Répertoire des monuments*, la liste des monastères rupestres.

Monastique (costume) : I, 326 ; II, 294, 338, 356-357 ; — ἀναλαβός : I, 155 ; II, 356 ; — κουκούλιον : I, 155 ; II, 294, 356 ; — μανδύας : I, 155 ; II, 356.

Motiri (?) : I, 490 (inscr.).

Moudjour : I[1], LXIII.
Muñoz (Antonio) : I, 372, n. 4.
Munro (J. A. R.) : I[1], XL.
Muradji Euyuk : I[1], LXII.
Mycale : II, 6, n. 3.

Nahmer (Ernst von der) : I[1], XLIII.
Nar : I, 27.
Nau (Abbé F.) : I[1], LI.
Naumann (Edmund) : I[1], XLI.
Nazianzos (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXI, LXIII ; II, 400.
Nénisi : I[1], LXIII.
Néroassos : I, 38, n. 1.
Nev Chéir : I, 16, 27.
Nicandros (prêtre) : II, 109-110 (inscr.).
Nicandros : I, 246 (inscr.).
Nicéphore Phocas : I, 143, 372, n. 3 ; 523-525 ; II, 8, n. 2.
Nicéphore I (patriarche) : I[1], LII.
Nicéphore (prêtre) : I, 398 (inscr.).
Nicéphore (peintre) : I, 308-309 (inscr.).
Nicéphore : I, 174 (inscr.), 176 (inscr.), 259 (inscr.), 490 (inscr.), 586 (inscr.) ; II, 270 (inscr.).
Nicétas : I, 491 (inscr.), 499 (inscr.), 504 (inscr.); II, 154 (inscr.).
Nicolas : II, 21 (inscr.), 117 (inscr.).
Nil (Saint) de Rossano : II, 459.
Niphon (moine) : v. Sképidis.
Nora : I, 38, n. 1.
Notitiae episcopatuum : I[1], LI-LXIII, 17, 22, 32, 34 ; II, 156, 397-400.
Nyssa (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXII.

Oberhummer (Roman) : I[1], XLII.
Olmstead (A. J.) : I[1], XLVI.
Omont (Henri) : I[1], XIV.
Omophorion : I, 172, 256 n. 3.
Orarion : porté par les anges à la divine liturgie : II, 341. — V. Diacres (attribut).
Oreste (Saint) : I, 569 (inscr.).
Ornements dans les églises rupestres de Cappadoce :

Ornements polychromes accompagnant des peintures : Balleq Kilissé : II, 266-267 ; — Belli Kilissé, petit cône : II, 289-290 ; grand cône : II, 302 ; moyen cône : II, 306 ; — Bézir Khané : I, 499, 502 ; — Églises à colonnes : I, 382-383 ; — Elmale Kilissé : I, 432, 450-451 ; — El Nazar : I, 193-194 ; — Guéik Kilissé : II, 373 ; — Gueurémé : chap. 3 : I, 142 ; chap. 6 : I, 108-110 ; chap. 8 : I, 113-114 ; — Hagios Stéphanos : II, 146-147, 149 ; — Hagios Vasilios (Élévra) : II, 106-107 ; — Mavroudjan : II, 227-228 ; — Qarabach Kilissé : II, 341, 343, 348 ; — Qaranleq Kilissé : I, 424-426 ; — QarcheBedjaq : I, 505 ; — Qeledjlar (église) : I, 237-239 ; — Qouchlouq de Qel. : I, 250-251 ; — Saint-Eustathe : I, 161-162 ; — Saint-Théodore : II, 46-47 ; — Sainte-Barbe (Soghanle) : II, 327-328 ; — Saints-Apôtres : II, 66 ; — Souvech : II, 169-171 ; — Taghar : II, 188-190, 192, 195 ; — Tavchanle Kilissé : II, 84 ; — Tchaouch In (pigeonnier) : I, 544 ; — Tchareqle Kilissé : I, 467-469 ; — Théotokos : I, 135-136 ; — Toqale Kilissé ancienne église : I, 290-291 ; nouvelle église : I, 365-366.

Ornement monochrome (dans chapelles à décor linéaire sur roc, ou décor primitif d'églises peintes dans la suite) : I, 50 (Aïnéli K.) ; 171, 172, 476, 479, 480, 482, 485, 488, 495 (chap. diverses à Gueurémé) ; 254-255 (près Qeledjlar), 300-302 (Toqale K. II) ; 394, 432, 455 (églises à colonnes) ; 499, 502 (Matchan) ; 584, 591 (Zilvé et Guili D.) ; II, 79 (Tavchanle K.) ; 252 (Balleq K.) ; 336, 351-352 (Qarabach K.) ; 373 (près Guéik K.) ; 377 (Munchil K.). — Caractère provisoire : II, 401.

Orta Hissar : I, 9, 16, 28 (pl. 12, 3).
Orta Keuy : I, 5, 38 (pl. 16, 2-4).
Orthographe : voir PHILOLOGIE.
Oudj Hissar : I, 9, 16, 26 (pl. 7, 4).
Oulou Qechla : I[1], LXIII.
Ouspenski (Théodore) : I[1], XIV.

Païsios (métropolite de Césarée) : II, 119 (inscr.), 120 (inscr.).
Palas : I[1], LXIII.

Paléographie : Dans les légendes de peintures et dans les inscriptions liées au décor : I[1], XXI-XXII, 111-112 (G. 6), 120 (G. 8), 136-137 (Théot.), 164 (S. E.), 197 (El. N.), 239-240 (Qeledj.), 251-252 (Q. Qeledj.), 291-292 (T. K. 1), 373 (T. K. 2), 383 (égl. à col.), 426-427 (Qaranl. K.), 445, n. 3 ; 452 (E. K.), 469 (Tch. K.), 509 (Qarche B.), 549 (Tch. In), 522, n. 2; 567 (S. S. St.) ; II, 93 (Tavch. K.), 172 (Souv.), 201 (Tagh.), 265-266 (Ball. K.), 290-291 (B. Kil. 1), 302 (B. Kil. 2), 330-331 (S. B. S.), 350 (Qarab. K.) ; — fac-similés : I, 111, 136, 164, 197, 239, 252, 291, 305, 308, 383, 485, 505, 506, 507, 508, 509, 514, 523, 562, 587, 588 ; II, 3, 108, 147 (v. pl. 158, 1), 158, 308. — Dans les inscriptions adventices (sans rapport avec les peintures) et dans les graffites : I, 166, n. 2, 3 (S. E.) ; II, 19 (S. Th., — bizarreries), 242 (O. K.) ; — fac-similés d'inscriptions : I, 301, 302, 305, 500, 501, 504, 572, 574, 576, 583 ; II, 18, 21, 153, 242 ; de graffites : I, 166, 168, 175, 176, 470, 471, 476, 477, 489, 509, 510, 568, 569 ; II, 99, 269. — Peut fournir des indices chronologiques : I, 251-252, 383, 509 ; II, 30, n. 2 ; 104, 133, n. 1, 201, 290-291, 359 ; dont il ne faut pas exagérer la rigueur : II, 172, 331, n. 1 — Trémas (semblent caractéristiques des IXe-Xe siècles, — plus fréquents sur les lettres initiales) : I, 111 (G. 6), 115-117 (G. 8), 136 (Théot.), 239 (Qeledj.), 292 (T. K. 1), 373 (T. K. 2), 509 (Qarche B.), 567 (S. S. St.) ; II, 359 (Qarab. K. : inscriptions antérieures au décor peint). — Ligatures, absentes de T.K. 1 (sauf ΜΡ) : I, 292 ; rares à Qeledj. : I, 240 ; de règle pour Iω initial à T. K. 2 : 327, n. 1. — Abréviations, sigles, monogrammes : Pour les graffites, voir la série des fac-similés et I, 167, n. 2 (forme spéciale de ς), 168, n. 3 (abréviations), 568, n. 1 (sigle de ὅσιος). — Pour les légendes et inscriptions peintes : inutile barre d'abréviation (sur ουρανον) dans les églises à colonnes : 406, n. 1 ; 428, 439, 447, n. 1, 466 ; abréviation de ὑπέρπυρον : II, 244, n. 1 ; — χρεωφυλάκιον : II, 372, n. 1 ; — ϰ, abréviation de ϰαί, absente à Qeledj. et T. K. 1 : I, 240, 292 ; représente le son χε à l'intérieur du mot ou entre deux mots, à T. K. 2 : I, 31,5 n. 2 ; 321, n. 1 ; 344, n. 3, 373 ; à Tch. In : I, 549 ; à H. Vas. El. : II, 109, n. 1 ; Θ (ὁ ἅγιος), caractéristique des XIe-XIIe siècles, rare ou absent dans les décors archaïques : I, 384, n. 1 ; Η (ἡ ἁγία) : caractéristique de l'époque archaïque : I, 111 ; manque à Qeledj. : I, 240 ; dans les églises à colonnes, I, 383 ; à S. B. S. : II, 331 ; ΜΡ ΘΥ, remplacé par ΜΡ ΘΥ : I, 156 (S. E.), 486 (G. 18), 494 (G. 16), 549 (Tch. In) ; II, 264 (Ball. K. — v. *Corr.*, II, 475), par ΜΡ ΧΥ : I, 294 (T. K. 1) ; — Monogrammes des titres : ὁ προφήτης, ὁ πρόδρομος, ὁ ἀρχάγγελος, caractéristiques du XIe siècle : I, 252 (Q. Qeledj.), 383 (égl. à col.), II, 193 (Tagh.). — Sigles complexes : quatre lettres en croix, ou cantonnant une croix : sens et valeur de ϵϵϵϵ : I, 254, n. 4 ; II, 270, n. 1 ; ΑΜΠϚ : II, 312, n. 1 (corrige I, 433) : — ΞΖϹΚ : I, 433 ; Ρ·ΑΞ : I, 433 ; ΦΧΦΗ : I, 398, 433 ; II, 315 ; ΤΚΠΓ : II, 312, n. 1 ; autres sigles antiques : II, 354.

Pantchenko (Boris A.) : I[1], XIV ; II, 250, n. 1.

Papes d'origine orientale : II, 457.

Papias (diacre) : II, 270 (inscr.).

Parlassan : I[1], LXIII.

Parnassos (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXIII.

Parthey (G.) : I[1], LI.

Pechguir (serviette brodée) : I, 162, 220, n. 4 ; II, 170, 324, 328.

Peintures dans les églises rupestres de Cappadoce (caractère des) : Archangélos : II, 143-145 ; — Babayan : II, 58 ; — Balkham Déréssi : II, 56 ; — Balleq Kilissé : II, 267-268 ; — Belli Kilissé, petit cône : II, 287-289 ; grand cône : II, 301-302 ; moyen cône : II, 306 ; — Bézir Khané (chapelle) : I, 502 ; — Damsa : II, 182 ; — Daniel : I, 172 ; — Djanavar Kilissé : II, 367-368 ; — Églises à colonnes : I, 378-382 ; — Elmale Kilissé : I, 448-450 ; — El Nazar : I, 194-196 ; — Gorgoli : II, 123 ; — Gueurémé : chap. 3 : I, 143 ; chap. 6 : I, 105-108 ; chap. 8 : I, 119 ; chap. 13 : I, 139 ; chap. 15 : I, 495 ; chap. 16 : I, 494-495 ; chap. 17 : I, 488 ; chap. 18 : I, 486-487 ; chap. 21 : I, 474 ; chap. 27 : I, 480 ; chap. 28 : I, 482-483 ; — Gulli Déré, chap. 2 : I, 590 ; chap. 3 : I, 592 ; — Hagios Stéphanos : II, 146-150 ; — Kémerli Déréssi : II, 125-126 ; — Mavroudjan : II, 229-234 ; — Munchil Kilissé : II, 377 ; — Panagia : II, 113 ; — Qarabach Kilissé : II, 347-350 ; — Qaranleq Kilissé : I, 417-423 ; — Qarche Kilissé : II, 16 ; — Qarleq : II, 183 ; — Qeledjlar, église : I, 233-237 ; Qouchlouq : I, 250 ; chap.

Peintures (suite) :

31, 32 : 255, 260-261 ; — Saint-Eustathe : I, 162-163 ; — Saint-Jean-Baptiste : I, 518 ; — Saint-Siméon-Stylite : I, 552-553 ; ermitage du moine Siméon : I, 570 ; — Saint-Théodore : II, 44-45 ; — Sainte-Barbe (Gueurémé) : I, 486 ; — Sainte-Barbe (Soghanle) : II, 328-330 ; — Saints-Apôtres : II, 74-76 ; — Saredja Kilissé : II, 48 ; — Souvech : II, 172-174 ; — Taghar : II, 202-205 ; — Tavchanle Kilissé : II, 94-97 ; — Tchaouch In (pigeonnier) : I, 544-548 ; — Tchareqle Kilissé : I, 466-467 ; — Théotokos : I, 133-135 ; — Toqale Kilissé, ancienne église : I, 287-290 ; nouvelle église : I, 366-373, 545-548.

Peirce et Tyler : I, 373, n. 1.

Penther (Arnold) : I[1], XXV-XXVI, XLIII.

Perdrizet (Paul) : I, 599.

Pérugin : II, 467, 468.

Petra, Petrae : I, 477.

Pétronas : II, 396.

Phalibon : I, 485 (inscr.).

Phaustinoupolis (évêché de Cappadoce) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LIX, LX, LXIII.

Phélonion : I, 256, n. 3.

Philikiani : II, 295 (inscr.).

Philippe : I, 472 (inscr.).

Philippson (Alfred) : I[1], XLVIII.

PHILOLOGIE. — Relevé des observations formulées au cours du texte ou dans les notes, non pas de tous les phénomènes qui se rencontrent dans les inscriptions et les légendes (v. ci-dessus, *Avant-propos*, II[2], VI). — Voir, au mot PALÉOGRAPHIE, le relevé des paragraphes intitulés *Paléographie, langue et orthographe*, où cette question est traitée pour chacune des églises principales.

Orthographe. — Bévues énormes, donnant à penser que le peintre ne sait pas lire : à S. E., I, 164 ; à Ball. K., II, 253, 261 n. 3 ; 265-266 ; ou qu'il est étranger : à Tch. In, I, 543, n. 2 ; 549-550. — Autres distractions : I, 198, 217, n. 5 (v. *Corr.*, II, 470) ; 222, n. 5 ; 241, 242, 253, 266, n. 4 ; 281, n. 4 ; 283, n. 3 ; 319, n. 3 ; 321, n. 1 ; 322, n. 1 ; 334, n. 2 ; 335, n. 1 ; 340, n. 3 ; 348, n. 3 ; 360, n. 3 ; 361, n. 1 ; 362, n. 2 ; 375-376, 383, 406, n. 1 ; 410, n. 3 ; 428, 444, n. 3 ; 447, n. 3 ; 452, 461 n. 4 ; 465, n. 1 ; 466, n. 3 ; 499, n. 2 ; 508, 543, n. 2 ; 550, 555, n. 3 ; 559, n. 6 ; 563, n. 4 ; 565, n. 1 ; 567-568 ; II, 19, 24, 62, n. 1, 2 ; 98, 117, n. 3 ; 150, n. 2 ; 151, 152, 202, 276, n. 5 ; 284, n. 2 ; 290, 310, 332, 351. — Inconséquences : I, 252, 293 ; II, 171, 290, 331, 350. — L'orthographe peut fournir un indice chronologique ou d'origine, notamment : dans l'équivalence exclusive de ου et ου : I, 165, 252, 374, 375, 383, 567 ; II, 4, n. 4 ; 20, n. 1 ; 93, 159, 171, 172, n. 1 ; 202, n. 3 ; 265, 266, 290, 291, 350, 359 ; — dans l'emploi de ο et ω : I, 136, 292 ; II, 171, 265 ; — dans l'emploi presque constant : I, 549, ou constant de η pour ι : I, 165 (S. E.) ; II, 93 (Tavch K.), 265 (Ball. K.), 359, n. 1 (Qarab. K., Bathystrokos).

Dittographies (dues presque toujours à des distractions, surtout lorsqu'elles portent sur des syllabes ou des mots ; accusent peut-être une altération de la prononciation lorsqu'elles se réduisent à une lettre redoublée comme Ραχηλ) : I, 137, 217, n. 5 (mais v. *Corr.*, II, 470) ; 222, n. 5 (*id.*) ; 241, 253, 319, n. 3 ; 321, n. 1 ; 322, n. 1 ; 362, n. 2 ; 375, 406, n. 1 ; 428, 465, n. 1 ; 508, 550, 559, n. 6 ; 567 ; II, 94, 310, 332.

Haplographies (rarement dues à des distractions ; expriment le plus souvent une prononciation négligée, surtout lorsqu'il s'agit de la simplification ordinaire de deux consonnes appartenant à deux mots consécutifs : υσσου) : I, 112, 131, n. 2 ; 137, 165, 197, 241, 253, 283, n. 3 ; 293, 346, n. 2 ; 363, n. 3 ; 375, 427, 452, 549, 565, n. 1, 567 ; II, 266.

Voyelles. — Changements purement orthographiques, se ramenant aux phénomènes d'itacisme ou aux équivalences αι = ε, ω = ο : I, 111, 120, 136-137, 165, 197, 240-241, 242, 252-253, 292-293, 374, 427, 428, 452, 549 ; II, 20, n. 1 ; 69, n. 1 ; 71, n. 2 ; 76, n. 1 ; 171, 201-202, 266, 290, 331, 350-351. — Changements comportant altération du son de la voyelle : confusion entre ε, αι, et η, ει : I, 550 (v. *Corr.*, II, 473) ; II, 82, n. 2 ; 147, n. 1 ; 150, n. 1 ; 152, n. 1 (?) ; 337, n. 5 (v. *Corr.*, II, 476) ; — entre ου et ο, ω : I, 198, 346, n. 1 ; 348, n. 1 ; 354, n. 3 ; 375 (v. pour tout cet ensemble, *Corr.*, II, 471), 428, 459, 499, n. 2 ; 550 ; II, 19, n. 2 ; 265, 331, 342, n. 5 ; 351. — Autres

PHILOLOGIE (suite) :

altérations : I, 428 et 483 (Ἐνσυρρίος), 452 (Κυριεκή), 555, n. 3 et 568 (ἐσσυλασσοντε). — Chute de voyelles entre deux consonnes, dans le corps du mot : I, 122, n. 1 ; 137 ; II, 20, n. 1. — Addition de voyelle, dans le corps du mot : II, 33, n. 4 ; 310, 332 ; au commencement : I, 266, n. 4 ; 332 ; à la fin (démonstratif) : I, 346, n. 1 (v. *Corr.*, II, 471). — Pour les redoublements de voyelles, voir : *Dittographies.*

Semi-voyelles. — αυ, ευ changés en αϝ, αϝ, εϝ, εϝ, et inversement : I, 120, 165, 197, 208, n. 2 ; 241, 253, 293, 374, 427, 452, 469, 549, 567 ; II, 62, n. 1 ; 192, n. 6 ; 202, 266, 331 ; — avec redoublement de la semi-voyelle : (Εὐϝα, Δαυϝίθ, Γαυϝρηλ, Παυλος) : I, 197, 374, 427, 452, 469 ; II, 266 ; — αυτ, ευτ changés en εψ, αψ, et inversement : I, 112, 137, 253, 319, n. 3 ; 374, 549 ; II, 266 ; — avec redoublement (παυτψαστε) : I, 197 ; — αυ, ευ pour απ, επ (surtout dans Βαυτ...) : I, 137, 241, 293, 334, n. 2 ; 340, n. 1 ; 374 ; un cas particulier (θρευμα = θρεπμα = θρέμμα) : I, 112, 120 (voir aussi à *consonnes*, la graphie Βαρτ...) ; — redoublements : αυπτ pour απτ ou αυτ : I, 165 (v. *Corr.*, II, 470), 293, 374 ; II, 331 ; πϝ pour υτ : II, 283, n. 2 ; 290. — Chute de υ semi-voyelle : I, 164, 361, n. 1 ; 427, 452, 508, 565, n. 4 ; 567, 603 (*Corr.* à 245) ; II, 4, n. 4 ; 93, 147, n. 1. — Insertion d'un υ semi-voyelle : I, 559, n. 7 et II, 152, n. 1 (v. *Corr.*, II, 474). — ϝ semi-voyelle, ajouté au commencement du mot devant ι : I, 168, n. 4 ; 170 ; dans le cours du mot : I, 453 ; II, 62, n. 2 (*v. Corr.*, II, 474).

Consonnes. — Chute de consonnes finales (en dehors des cas d'haplographie ; — v. ci-dessus) : ν (en général devant un mot commençant par une consonne) : I, 168, n. 4 ; 303, n. 4 ; 346, n. 1 ; 375, 427, 550, 559, n. 3 ; 567, 594, n. 1 ; II, 20, n. 1 ; 82, n. 4 ; 150, n. 2 ; 266, 355, n. 3 ; — σ (devant consonne ou voyelle) : I, 137, 360, n. 1 ; 365, n. 2 ; 428, 499, n. 2, 550 ; — κ : I, 346, n. 2. — Chute de consonne dans le corps du mot : ν devant dentale ou devant σ : I, 165, 253, 321, n. 1 ; 361, n. 1 ; 375, 508, 550 ; II, 36, n. 1 ; 37, n. 1 ; 109, n. 1 ; 246, n. 2 ; 266, 291 ; — σ : I, 165, 428 ; — λ : I, 198. — Insertion d'une consonne épenthétique, par euphonie ou analogie, ordinairement ν (Ανθινογενιος, etc.) : I, 375, 427, 550 ; II, 82, n. 3 ; 350, 351 ; — σ : I, 565, n. 1 ; 567. — Addition d'une consonne finale, par analogie ou euphonie : ν : I, 427 ; II, 193, n. 2 ; II, 290 (pour les accusatifs en αν au lieu de α, voir ci-dessous, *Déclinaisons*) ; — μ : I, 208, n. 2. — Changements de consonnes : muettes : χ pour κ : I, 165, 354, n. 3 ; II, 33, n. 4 ; 94, 332 ; — κ pour χ : I, 293 ; — γ pour χ : I, 241 ; — κ pour γ : I, 349, n. 1 ; 375 ; — τ pour δ (surtout après ν) : I, 165, 246, 375, 427, 550 ; II, 37, n. 1 ; 109, n. 1 ; 202, 246, n. 2 ; 266, 277, n. 1 ; — δ pour τ (après ν) : I, 375 ; — δ pour θ : I, 452 ; — τ pour θ dans les formes verbales en στθε, στθα (v. *Conjugaisons*) — ρτ, ρθ pour ττ : I, 165 ; II, 290 ; — ρ pour β et β pour π (dans ρλεβοντες) : I, 165 ; — liquides ; λ pour ρ : I, 559, n. 4 ; 567 ; — ν pour μ, devant une labiale : II, 202, 332 ; à la fin d'un nom hébreu : I, 428, 452, 466 ; II, 266.

Métathèses (entre consonne et voyelle) : I, 164 ; II, 37, n. 1 ; 266.

Déclinaisons. — Nominatifs sémitiques en ων : I, 208, n. 2 ; 412, n. 1. — Nominatifs en τος pour της et inversement : I, 137, 241, 242, 293, 375, 428 ; — en ον (= ων) pour ος : I, 241, 293, 428, 469, 549, n. 3 ; II, 276, n. 3. — Génitifs en α, ηι : I, 137, 491, 499, n. 2 ; 588, n. 5 ; II, 4, n. 2 ; 159. — Génitif Ζαχαρηας : I, 165. — Accusatif de la 3e déclinaison en αν : I, 166, n. 2 ; 168, n. 4 ; 176, 293, 375, 427, 453, 510, n. 2 ; 550, n. 1 ; 554, n. 3 ; 557 ; II, 347, n. 1 ; 351. — Pluriels en ες pour οι, αι : I, 293, 376 ; en ε (= αι) pour οι : I, 137, 225, 293.

Conjugaisons. — 1re personne sing. en μεν (= μαι, μι) : I, 149, n. 1. — Impératifs en σν comportant aussi d'autres anomalies : I, 120, 137, 253, 293, 346, n. 2 ; 428, 453. — Formes en στε, στην... pour στθε, στθαι, στθην... : I, 167, n. 1 ; 241, 293, 334, n. 2 ; 375, 376. — Autres anomalies ou vulgarismes : I, 69, n. 2 ; 322, n. 1 ; 375, 376, 453, 561 n. 5, 567.

Syntaxe. — Anacoluthes : I, 510 ; II, 82. — Réfléchi pour démonstratif : I, 376. — Emploi de l'accusatif pour le datif : I, 198, 360, n. 1 ; 361, n. 4 ; 376, 428, 453, 469, 559, n. 2 ; 567 ; II, 471, (*Corr.* à I, 375) ; — de l'accusatif, pour le génitif avec ἀπό : I, 594, n. 1. — Emploi de ὑπό : II, 81, n. 1. — εἰς τὰς pour marquer le quantième du mois : I,

Philologie (suite) :

122, n. 1 ; II, 4, n. 4. — Accord irrégulier : quant au cas : I, 340, n. 3 ; 361, n. 1 ; 376, 523, 550 ; II, 98, 116, n. 1 (en outre, irrégularités apparentes résultant de chutes de ν ou σ final) ; — quant au genre : I, 293, 361, 365, n. 2 ; 376, 534, n. 3. — Proposition infinitive au nominatif : I, 361, 376.

Vocabulaire (mots nouveaux ou rares ou d'acception peu commune) : ἀλλόψυχος : I, 485, n. 1 ; — ἀναγνωθῶ : II, 374 ; — ἀπέ (prép.) : I, 410, n. 3, 428, 442, 453, 508 (comparer μετέ) ; — Δαληδάς : I, 517 ; — δεῖπνος : I, 242, 293 ; — διάδρομος : I, 49, 499, n. 2 ; — διασωρίτης (surnom de saint Georges) : II, 241, n. 2 ; — ἔκγονας : II, 4 ; — ἔκγων : II, 4, n. 1 ; — ἐνταλμάτικος, ἐντολικάριος : I, 396 ; — ἐντυγχάνω : II, 152, n. 6 ; — ἑξάκλας : II, 309-310, 332 ; — Ἐξακουστωδιανός : II, 330, n. 2 ; — ἐξονύστρησα : I, 578 ; — ἐσύ (pronom) : I, 149, n. 1 ; 559, n. 5 ; II, 70, n. 3, 470 (*Corr.* à I, 217, 222) ; — Καίσαρος : I, 550 ; — καπικλάριος : I, 529 ; II, 168, n. 4 ; — καταπέρλα : II, 55, n. 1 ; — μαίστωρ : II, 301, 499, 500 ; — μέ, μετέ (prép.) : I, 214 ; II, 356, n. 2 ; — μεσοπεντηκοστή : I, 333, n. 1 ; — μόδιον : II, 243, n. 1 ; — μυριοαναγώγος, μυριοψήφιστος : II, 353 ; — τίθημι, τίθεμαι : II, 243, n. 1 ; — τοῦτος, τοῦτοι : I, 500 (v. p. 302) ; II, 36, n. 1 ; — ψευδομυστηρίακος : II, 90, n. 4.

Langue vulgaire (formes et syntaxe) : I, 122, n. 1 ; 137 (v. *Corr.* p. 600) ; 164, 167, n. 1 ; 198, 214, 217, n. 5 ; 303, n. 1 ; 322, n. 1 ; 346, n. 2 ; 349, n. 1 ; 354, n. 3 ; 360, n. 1 ; 361, n. 4 ; 365, n. 2 ; 376, 410, n. 3 ; 428, 453, 469, 499, n. 2 ; 559, n. 4 ; 578, 588, n. 5 ; 594, n. 1 ; 600 (*Corr.* à p. 137 et 149) ; II, 4, 36, n. 1 ; 37, n. 1 ; 70, n. 3 ; 81, n. 1 ; 111, 332, 343, 374, 476 (*Corr.* à p. 378). — Bibliographie — : I[1], XXXVIII (Karolidis), XLIII (Archélaos), XLVI (Dawkins, Anagnostopoulos).

Philothée : I, 174 (inscr.).

Photios (moine) : II, 357 (inscr.), 358.

Photographiques (instruments et manipulations) : I[1], X-XI.

Picolet d'Hermillon (P.) : I[1], VI, XXIX, 584, 592.

Pierre (Saint) : à la Crucifixion : I, 539 (v. *Add.*, II, 473-474) ; — à la scène du Jugement dernier : II, 15. — Ses attributs : anneau : I, 355, n. 1 (v. *Add.*, p. 604) ; clefs : II, 274 ; croix (à la Transfiguration) : I, 350, 412.

Pigeon (élevage du) en Cappadoce : I, 16, n. 2.

Pigeonniers (églises, monastères, habitations, etc. transformés en) : I, 16, n. 2 ; 26, 28, 40 (à Soghanle), 243-244 (Q. Qeledj.) ; I[2], VI, 429-430 (Qaranl. K.), 454 (Elm. K.), 520 (Tch. In).

Plakidas : II, 256 (inscr.).

Poisson (symbolisme primitif) : I, 584.

Porte divine (titre donné à la Théotokos) : II, 152.

Potamia (Déré keuy) I, 38.

Pridik (E.) : I[1], XLII, 475, n. 6 ; II, 309, 380.

Prophètes (chez les décorateurs cappadociens) : I, 97, n. 3 ; 123, n. 2 ; 181, n. 1 (v. *Corr.* p. 602).

Pullan (R. Popplewell) : I[1], XXXV.

Pyxide eucharistique. — Voir : liturgique (instrument).

Qaïséri : I[1], LXII.

Qara Euren : I, 12.

Qara Hissar : I, 36.

Qara In : I, 36.

Qara Moustafa Pacha : I, 13.

Qara Qaya : I, 12.

Qara Sou : I, 11, 12.

Qaradjeuren : I, 36.

Qarleq : I, 35.

Qarebja : I, 12.

Qavaq : I, 35.

Qeledjlar : I, 25 (pl. 4, 2).

Qezel Irmaq : I, 10, 11.

Qouchlouq (pigeonnier) : I, 16, n. 2 ; 243.

Ramsay (William Mitchell) : I, XXXIX, XL, XLI, 360, 361, 362, n. 1, 2.

Raphaël : II, 467, 468.

Reclus (Élisée) : I[1], XLVII.

Renaissance byzantine du XIVe siècle : II, 451-452, 453-454.

Rénier de Huy : II, 463.

Rhipidion. — Voir : liturgique (instrument).

Rhizos (Nicolaos S.). : I[1], XXXVIII ; II, 102, 103, n. 1 ; 242 n. 2.

Ridolfi (Tito) : I[1], III, XVIII, XIX, 235, 287, 330 n. 2 ; 331, 418 n. 2 ; 421, n. 2 ; 422 ; II, 330.

Riondel (R. P.) : I[1], IV, VI.

Ritter (Carl) : I[1], XVII.

Rohrbach (Paul) : I[1], XLII.

Romain Lécapène : II, 81, 82 n. 1 ; 390, n. 1.

Romain II : II, 81, 82, n. 1.

Romain IV Diogène : II, 396.

Rott (Hans) : I[1], VII, IX, XII, XVII, XXXIII, XLV, 27, 41, 42, 44, 95, 117, n. 2 ; 122, n. 3 ; 172, n. 1 ; 173, n. 1 ; 199, n. 1 ; 210, n. 2 ; 229, n. 2 ; 262, n. 3 ; 306, n. 1 ; 309, 360, 361, 396, n. 2 ; 398, n. 1 ; 416, n. 1 ; 475 ; II, 1, 3, 4, 5, 8, n. 4 ; 17, 18, n. 2 ; 19, n. 1 ; 20, n. 2 ; 23, n. 2 ; 24, n. 2 ; 25, 28, 33, n. 1, 2 ; 37, n. 2 ; 38, n. 4 ; 40, n. 1 ; 43, 44, n. 3 ; 48, 59, n. 1 ; 240, 241, 242, n. 2 ; 246, n. 1 ; 247, 253, n. 2 ; 258, n. 1, 3 ; 267, n. 1 ; 273, n. 1 ; 277, n. 1 ; 292, n. 3 ; 294, n. 2 ; 339, n. 1 ; 361, n. 2 ; 372, n. 1 ; 373, n. 3 ; 380.

Roustikos (moine) : II, 338 (inscr.), 358, 360.

Sabbas : II, 6.

Sacasena : I, 12, n. 1.

Sakadora : I, 14, n. 4 ; 598 (*Corr.* à p. 15).

Sampsôn : II, 6, n. 3.

Samsoun : II, 6, n. 3.

Samsoun Qalè : II, 6, n. 3.

Sasima (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXI, LXII, LXIII.

Schlumberger (Gustave) : I[1], XIV, 372, n. 4.

Schmitt (Théodore) : I[1], XIV.

Schweinitz (Hans Hermann Graf von) : I[1], XLIV.

Scie (forme à l'époque byzantine) : I, 492, n. 1.

Seldjoucides en Asie-Mineure : II, 396-397. — Voir, au *Répertoire des monuments*, leurs constructions en Cappadoce.

Sept Dormants : II, 317-321.

Sévérias (évêché de Capp.). : I[1] LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXIII.

Sibora : I[1], LXIII.

Sièges et bancs. — Voir : liturgique (mobilier).

Siméon Stylite (Saint) : I, 568 (inscr.).

Siméon (moine) : I, 573-574 (inscr.), 576-580 (inscr.).

Simon le Cyrénéen (un des 72 disciples ?) : I, 223, n. 7 ; II, 472 (*Corr.* à I, 457).

Sinassos : I, 2, 9, 16, 29 ; II, 118, 119 (inscr.).

Siricha (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII.

Sisinios (peintre) : II, 116 (inscr.).

Sképidis (Michel, protospathaire) et sa famille : Catherine (moniale), Eudocie, Irène, Jean (spathaire, puis protospathaire), Marie, Niphon (moine) : II, 334-339 (inscr.), 349-350, 360, 363-364 (inscr.), 368 (fig. 106), 372 (inscr.).

Skupi : I[1], XLIII.

Smirnoff (Jacques Ivanovitch) : I[1], XXXIII, XLI, 475, n. 6 ; II, 309, 380.

Soandos : I, 14, n. 4 ; 27, n. 1.

Soghanle Déré : I, 5, 6, 39 ; II, 250, n. 1 ; (pl. 12, 5, 6 ; 13-15 ; 180).

Sobésos (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII, 33, 34 ; II, 156, n. 2 ; 399.

Sousam Baïri : I, 17 ; II, 17.

Souvasa : II, 5.

Sou Vermez Dagh : I, 11.

Souvech : I[1], LXIII, 33, 34.

Sozomène : I, 525, n. 3.

Stavros Sirichas : I[1], LXIII.

Stemma : I, 78 ; II, 27, 65, 66, n. 2.

Stéphanos (moine) : II, 294 (inscr.).

Stéphanos : II, 98 (inscr.).

Sterrett (J. R. Sitlington) : I[1], XL, XLVI.

Strzygowski (Josef) : I[1], XLII.

Suhsun : I, 12, n. 1 (pl. 7, 5).

Sultan Bach Keuy : I, 35.

Symposium : I, 33, n. 3 ; II, 156, n. 2.

Synthronon. — Voir : liturgique (mobilier).

Syrie (influences artistiques en Cappadoce) : I, 54-55, 56, 204, n. 1 ; II, 232, 233.

Tachgun Pacha : I, 33, 598 ; II, 175.

Taghar : I, 35 (pl. 16, 6).

Tamisos : I, 32, 34 ; II, 118 (inscr.), 156, 176, 399.

Tchaouch In : I, 3, 4, 9, 20, 25 (pl. 5, 2 ; 6, 1 ; 11, 4 ; 20, 1).

Tchat : I, 27.

Tchihatcheff (Pierre de) : I[1], XXXVII.

Terzili Hamman : I[1], LXII.

Testament d'Abraham, des Trois Patriarches : I, 181, n. 1 (v. *Corr.*, p. 602).

Tétra : I, 14, n. 4.

Texier (Charles) : I[1], I, XXXV, 140, n. 1.

Thamadi : I, 481 (inscr.).

Thamotiri (?) : I, 490 (inscr.).

Théâtre (influence sur l'iconographie) : I, 216, n. 1 ; II, 473-474 (*add.* à I, p. 539-540).

Thédenat (Abbé Henri) : I[1], XIV.

Théodore Lascaris : II, 3-7 (inscr.), 9, 159 (inscr.), 400.

Théodore le Stratilate (Saint) : II, 18 (inscr.), 252 (inscr.).

Théodore : I, 473 (inscr.), 482 (inscr.).

Théodosioupolis : I[1], LII, LIV, LXIII.

Théognostos : I, 458 (inscr.).

Théophane : I, 568 (inscr.).

Théophane Kérameus : II, 354, 355.

Théophano (impératrice) : II, 523-524 (inscr.) (pl. 139, 2 ; 143, 2).

Théophylacte : I, 601 (inscr.).

Théopisté : I, 122 (inscr.) ; II, 381 (inscr.).

Théotokos (titres donnés à la) : βασίλισσα τῶν ἀσωμάτων (?) : II, 312 ; — δέσποινα : II, 294 (*inscr.* 178) ; — δέσποινα τοῦ κόσμου : II, 155 (*inscr.* 157) ; — θεία πύλη, II, 152 ; — παναγία : I, 122 (*inscr.* 1) ; II, 252 (*inscr.* 169) ; — πανύμνητος : I, 587-588 ; — παρθένος : II, 116 (*inscr.* 144).

Thompson (R. Campbell) : I[1], XLVII.

Thorakion : I, 475, 482, n. 3, 497 ; II, 363, 422.

Til Keuy : I, 41.

Tissus historiés : II, 465.

Toghroul Chah : II, 7.

Topographiques (relevés) : I[1], XXIV-XXVII.

Torriti : II, 461.

Tozer (Henry Fanshawe) : I[1], XXXIX.

Triphilaos : I, 491 (inscr.)

Troglodytes (habitations) en Cappadoce : I[1], XXXIV, XXXVI, XXXVII, XL, XLIII, 6-9, 17, 19-20, 21, 22, 40 ; II, 395 ; — hors de Cappadoce : I, 7, n. 4.

Tsamandos (évêché de Capp.) : I[1], LIV, LXIII ; II, 398.

Turcs (transcription des noms) : I[1], XXIII-XXIV.

Tyana (évêché de Capp.) : I[1], LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXI, LXII, LXIII.

Urgub : I[1], LXIII, 16, 17 ; II, 17.

Vannutelli (Lamberto) : I[1], XLIV.

Verrocchio : II, 467.

Vers (inscriptions en) : I, 229 (n° 26*a*, — v. *corr.*, p. 603), 305-307 (n° 34, — v. *add.*, II, p. 471), 446 (n° 41 *f*, — v. *corr.*, p. 607), 500 (n° 86), 501 (n° 81), 504 (n° 82, — v. *corr.*, II, p. 473), 573 (n° 106), 574 (n° 109), 575 (n° 110), 577 (n° 111) ; II, 61-62 (n° 132), 109 (n° 141) ; 116 (n° 145), 119 (n° 151), 120 (n° 152) ; — fréquentes surtout à Zilvé et Gueurémé-Matchan, au Xe siècle : I[2], VIII ; — facture des dodécasyllabiques : I, 580.

Virolleaud (Charles) : I[1], II.

Vivien de Saint-Martin (Louis) : I[1], XLVII.

Weber (W.) : II, 236, n. 1.

Wiegand (Théodore) : I[1], XIII.

Wilson (Charles W.) : I[1], XXXIX.

White (J. E.) : I[1], XLIV.

Wrench (J. E.) : I[1], XLIV.

Wrontchenko (Général) : I[1], XXXV.

Wulff (Oskar) : I[1], XLIX.

Yéré Guétchen : I[1], LXIII.

Yoghunhissar : I[1], LXIII.

Zacharie (moine) : II, 357 (inscr.), 358.

Zendjibar Qaléssi : I, 37-38 ; II, 398, n. 2.

Zimmerer (Heinrich) : I[1], XLIII.

Zoomorphique (décor) : I[1], 162 (pl. 37, 3, 4.)

TABLE DES FIGURES

DU TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE)

Pages

Fig. B. — Bandeau à l'ancienne église de Toqale Kilissé v
— 111. — Bandeau à la chapelle de la Théotokos (Gueurémé) 389
— 112. — Motif décoratif à Sainte-Barbe de Soghanle 426
— 113. — Bandeau à l'ancienne église de Toqale Kilissé 427
— 114. — Le cerf de saint Eustathe à Guéik Kilissé 468
— 115. — Élévation et plan de la coupole à Taghar. (Coupe de la galerie gauche, décrochée.) 475

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE)

Pages

AVANT-PROPOS V

CHAPITRE XXXI. — La chronologie des monuments cappadociens 389

1. Les données de l'épigraphie, 389. — 2. Les circonstances historiques, 395. — 3. Chronologie des monuments. Les divers types d'églises, 401. — 4. La chronologie des décorations cappadociennes, 412.

CHAPITRE XXXII. — La place des peintures cappadociennes dans le développement de l'iconographie chrétienne 427

1. L'art de la Cappadoce archaïque continue l'ancien art chrétien d'Orient, 431. — 2. Action et réaction de l'art byzantin sur l'art chrétien d'Orient. La renaissance byzantine au temps des Paléologue, 447. — 3. L'art de la Cappadoce et l'Occident, 455.

ADDITIONS ET CORRECTIONS 469

LISTE DES SIGLES EMPLOYÉES DANS LES RÉPERTOIRES SUIVANTS 477

RÉPERTOIRE DES MONUMENTS ÉTUDIÉS ET CITÉS 479

I. Monuments cappadociens, 479. — II. Monuments non cappadociens, 482.

RÉPERTOIRE DE L'ICONOGRAPHIE CAPPADOCIENNE 486

I. Scènes, 486. — II. Figures isolées, 493. — III. Index hagiographique, 499.

RÉPERTOIRE DES TEXTES CITÉS 513

I. Écriture sainte, 513. — II. Livres apocryphes, 517. — III. Livres liturgiques, 517. — IV. Écrivains ecclésiastiques et profanes, 518.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES NOMS PROPRES ET DES MATIÈRES 520

TABLE DES FIGURES DU TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE) 537

TABLE DES MATIÈRES DU TOME DEUXIÈME (DEUXIÈME PARTIE) 538

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 7 AOUT 1942
SUR LES PRESSES DE PROTAT FRÈRES
A MACON